

Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert

Ernst Wilhelm Bredt

DER

HANDSCHRIFTENSCHMUCK AUGSBURGS

IM XV. JAHRHUNDERT.



ZU P. 79. VON GEORG BECK 1495.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
25. HEFT.

DER

HANDSCHRIFTENSCHMUCK AUGSBURGS

IM XV. JAHRHUNDERT

VON

ERNST WILHELM BREDT.

MIT 14 TAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1900

DEM ANDENKEN MEINES VATERS.

DEM ANDENKEN MEINES VATERS.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

Der Titel der vorliegenden Arbeit bedarf wohl einer Rechtfertigung.

Im ersten Teile der Arbeit sind nur ganz wenige Augsburger Arbeiten, dagegen vorzugsweise solche besprochen worden, die am Oberrhein oder im Schwäbischen entstanden sind. Nur im zweiten Teile wurde die Art des Augsburger Handschriftenschmuckes zu würdigen versucht.

Das erklärt sich aus dem vorhandenen Material.

Ich ging von dem Gedanken aus, Stoff zu sammeln für eine Geschichte der bayrisch-schwäbischen Miniaturen überhaupt. Da fand ich bald zwei grosse Gruppen von Handschriften, deren Schmuck sich wesentlich von einander unterschied. Die eine grössere Gruppe gehörte durchwegs der ersten Hälfte des 15. Jahrh. an. Sie wurde characterisiert durch eine merkwürdig rohe, skizzenhafte Mal- und Darstellungsweise, welche die alte Technik und Formensprache immer bewusster zu verachten schien.

Die Handschriften dieser Gruppe zeigen deutlich einen Weg der Stilentwicklung an, der vom Oberrhein her, von der Südwestecke Deutschlands überhaupt, nach Augsburg und Bayern führt.

Erst von den 50er Jahren des 15. Jahrh. ab datiert eine zweite Gruppe von Handschriften, die das Interesse von der bisher betrachteten ablenken konnte und mein ganzes Augenmerk von der weiteren Landschaft weg auf den Ort konzentrieren musste, in dem sie entstanden: Augsburg.

Die Illustrationen der Mülich's von 1455 und 1457 und die reichgeschmückten liturgischen Handschriften der zweiten Hälfte des Jahrh. werfen ohne Weiteres die Frage auf: «Was war bisher auf künstlerischem Gebiete in Augsburg geleistet worden?» Da nun die Miniaturen und Illustrationen Augsburg's keine genügende Antwort darauf geben konnten, suchte ich mich aus anderen Quellen zu orientieren, ob die Augsburger bisher und wie sie etwa künstlerische Interessen und Freude an der Wiedergabe der Aussenwelt bethätigt hatten, um dann ihre Formenwelt auf dem besonderen Gebiete des Handschriftenschmucks festzustellen und deren Quellen nur nachzugehen.

Indem ich mir so einerseits einmal an einer Stätte jene allgemeine merkwürdige Umwälzung «die zwischen 1440 und 1460 in der Malerei stattfand, wie sie in so kurzer Zeit vielleicht noch nie dagewesen war»[1] historisch und — wenn dies noch deutlicher klingt — geographisch zu erklären hoffte, so glaubte ich andrerseits durch die einmal nötig gewordene Beschränkung des Gebietes ein Bild entwerfen zu können, das uns für die vielen künstlerisch wertlosen Einzelheiten entschädigen könnte.

Denn so interessant gerade das 15. Jahrh. für den Kunsthistoriker ist, so darf er sich doch nicht darüber täuschen dass die weitaus grösste Zahl der damals in Deutschland entstandenen Miniaturen und Illustrationen nicht Kunstwerke genannt werden können.

Die grossen Kunstwerke weisen zu den Persönlichkeiten die sie geschaffen, der Handschriftenschmuck des Mittelalters bekommt für uns einen höheren Wert wenn wir ihn als Ausdruck der Cultur einer Zeit, einer Landschaft, einer Stätte auffassen, in der er entstanden.

In dieser Auffassung mag eine Rechtfertigung des Titels meiner Arbeit und der Arbeit selbst gefunden werden.

Im zweiten Teile der Arbeit habe ich fast nur den Handschriftenschmuck Augsburgs bearbeitet, was natürlich

[1] Wilhelm Schmidt, Interessante Formenschnitte des 15. Jahrh. 4°. München 1886.

die Berücksichtigung seiner etwaigen Vorbilder in sich schliesst. Es bedarf also da keiner Rechtfertigung, zumal ja der lokale Stil sich erst nach 1450 entwickelte, dann aber besonders in den kirchlichen Handschriften vom Ende des Jahrh. der ganze Schmuck eine so ausgeprägte Eigenart in Augsburg angenommen hatte, dass deren eingehendere Würdigung für die Kunstgeschichte nicht wertlos ist.

Ich bin mir mancher Mängel der Arbeit wohl bewusst und wenn ich das grosse vor mir liegende, bearbeitete Material betrachte, das mich zu dem Resultate geführt hat, so möchte ich immer wieder mit der Herausgabe zögern — wenn ich nicht glaubte, dass zwar manche von mir vertretene Ansicht durch neues Material wird geändert werden müssen, dass aber alle Hauptergebnisse als sichere Grundlage für weiteren Ausbau dienen können.

Einleitung.

Fassen wir das ganze geistige Leben Augsburgs im 15. Jahrhundert, so wie es uns die gleichzeitigen Chroniken und Urkunden zeigen, ins Auge, so befestigt sich in uns die Ueberzeugung, dass gerade dieser Ort und diese Zeit eine kunsthistorische Würdigung verdienen.

Obwohl zwar ausser dem Dome fast «alle anderen bedeutenden Bauten den späteren Veränderungen der reich emporblühenden Handelsstadt weichen mussten» und Augsburg «nicht als mittelalterliche Grossstadt, sondern als ein Pompei der Renaissance in die Gegenwart kam» und jetzt gar «die Kunstwerke der Stadt nur zerstreute Reste einer grossen Vergangenheit, nicht die interessanten Züge eines bedeutenden Gesamtbildes sind»[1] so hat sich mir doch bei Würdigung des Augsburger Handschriftenschmucks die Anschauung aufgedrängt, dass die splendidissima Rhaetiae colonia auch in der Geschichte der späteren Gothik einen beachtenswerten Platz verdient.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist zweifellos das geistige Leben der Stadt ein sehr vielseitiges gewesen, mag auch immer «eine epochemachende und schöpferische Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst nicht von Augsburg ausgegangen sein»[2] mag auch kein Werk jener Zeit aus den verschiedenen Kunstzweigen epochemachend gewirkt haben, wie nur blinder Lokalpatriotismus behaupten könnte, so liegt doch

[1] B. Riehl, Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst. München 8⁰. 1888.
[2] W. H. Riehl, Augsburger Studien 1857.

der Ursprung jener späteren hochentwickelten künstlerischen Bethätigung Augsburgs im 15. Jahrh.

Die meisten der vielen, schlanken Türme, die noch heute Augsburg zieren, bildeten schon im 15. Jahrh. — wenn auch in bescheidenerer Form den Stolz der Augsburger Bürger und auch die meisten Kirchen danken Anlage und Hauptbau diesem Jahrhundert. Ja wir wissen sogar, dass eine der weitschiffigen Hallenkirchen Augsburgs der Hofkirche zu Innsbruck als Vorbild diente.[1]

Auf diese und ähnliche Bestätigungen für Augsburgs Blüthe in der Spätgothik[2] wollen wir aber hier gar kein so grosses Gewicht legen, nur kann hier, wo wir uns nicht mit den augenfälligen sondern den so lange unbeachtet gebliebenen Miniaturen — den Dornröschen unter den Kunstwerken — beschäftigen, immer wieder der Gedanke nicht unterdrückt werden, dass in jener Zeit Keim und Grundlage gelegt wurden, dass Augsburger Bürgertum so reif für künstlerischen Genuss und künstlerisches Schaffen zu machen.

An chronistischen Ueberlieferungen aus dem Augsburg grad jener Zeit ist kein Mangel. Etwa ein Dutzend Chroniken aus dem 15. Jahrh. sind uns erhalten. Von Geistlichen[3] und Laien, von vielgewanderten Kaufleuten[4] und gelehrten Mönchen, von Fremden[5] und Einheimischen[6] hören wir so viel über das Thun und Treiben der Parteien sowohl wie der Einzelnen, der Geistlichen und der Bürger, dass das Ganze, wenn wir auch ausschliesslich von inneren und äusseren Fehden, von üppigen Festen und grossen «Sterben» von Wirtschaft und Gesellschaft hören, uns doch Geschmack und Wesen der damals entstandenen Werke erklären hilft.

---

[1] Berthold Riehl, Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig 8⁰. 1898. p. 61.

[2] Woltmann, Holbein u. s. Zeit, 2. Aufl. 8⁰. Leipzig 1874, legt «den Schwerpunkt von Augsburg's Geschichte in d. Uebergangsperiode von dem Mittelalter zur Neuzeit».

[3] Meistertin u. Wittwer. cf. Joachimsohn, Zur städt. u. klösterl. Geschichtschreibung Augsburgs im XV. Jahrh. (Alemannia XXII. Bd.)

[4] Hector Mülich u. Burkhard Zink.

[5] Erhard Wahraus u. Burkhard Zink.

[6] Hector Mülich cf. im Allgemeinen: Chroniken der schwäbischen Städte Bd I—III.

Den literarischen Wert der Chroniken zu würdigen, ist nicht unsere Aufgabe, doch darf uns wohl die Anerkennung, die einzelne jener Chroniken [1] von berufener Seite gefunden, erwarten lassen, in den gleichzeitig entstandenen Illustrationen manches von einiger Bedeutung zu finden.

Das Urteil über das geistige Leben Augsburgs in jener Zeit muss uns auch für unser besonderes Thema viel Gutes erwarten lassen. Denn wir werden im Verlaufe der Untersuchungen öfters finden wie sehr die Malerei der Handschriften vom Inhalte derselben beeinflusst und gefördert wurde. Anderwärts war es genau so. Man denke nur an Schmuck und Inhalt der burgundischen Miniaturen, vor der Mitte des 15. Jahrh. — der Bilderhandschriften König Wenzels I. u. v. A. Wo dagegen vielseitiger und vorzüglicher Handschriftenschmuck fehlt dürfen wir auf Mangel an geistig regem Leben schliessen. Das gilt z. B. von Cöln — das zweifellos trotz der noch grossen Produktion an Tafelbildern um diese Zeit weit hinter Nürnberg und auch gegen Augsburg zurücktritt. Schon bei Beginn der 2. Hälfte des 15. Jahrh. ist in Cöln kein sehr reges geistiges Leben mehr. Das bestätigt auch die Cölner Tafelmalerei. Thatsächlich «ersteht in Cöln nach 1450 kein Künstler mehr, der ein würdiger Nachfolger älterer, originaler Meister, die von aussen gewonnenen Errungenschaften dem eigenen Ideale vollständig dienstbar gemacht hätte.» [2]

Zu einem noch ungünstigeren Urteil über Cöln's künstlerisches und geistiges Leben kommt R. Kautzsch.[3] Nach Kautzsch datiert bereits «vom Ende des 14. Jahrh. der Verfall der Chroniken». Fanden wir in Augsburg chronistische Auf-

[1] So nennt C. Hegel die Zink'sche Chronik «eins der vorzüglichsten historischen Denkmale des 15. Jahrh. durch sachlichen Wert und Originalität der Abfassung». Und Joachimsohn sagt a. a. O. «nicht leicht tritt uns aus einem Geschichtswerk die Persönlichkeit des Verfassers so unmittelbar und doch so naiv entgegen». Der Herausgeber der Chronik des Hector Mülich: Fr. Roth sagt: «Meisterlins Chronik ist eben der Typus der gelehrten und geistlichen Geschichtsschreibung, die Mülichs kann als eine der hervorragendsten bürgerlichen bezeichnet werden

[2] Thode, d. altcölnische Malerschule in ihrer geschichtlichen Entwickelung (in d. Anla 1895. Nr. 7).

[3] Rudolf Kautzsch, d. Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. 8⁰. Strassburg 1896.

zeichnungen von ganz besonderem Werte und zwar sowohl von Laien wie Priestern, so fehlt in Cöln eine weltliche Literatur fast ganz. Wurde infolgedessen hier der Illustration der Boden fast gänzlich entzogen, so lässt sich denken, dass Augsburgs vorzügliche Chroniken auch künstlerisch reiche Anregungen bringen mussten. «In Cöln wurden im ganzen 15. Jahrh. nur etwa 30 deutsche Werke und zwar fast nur geistlichen oder moralischen Inhalts gedruckt — in Augsburg von 1465 bis 1500, 360 deutsche Bücher verschiedensten Inhalts. Also ein Verhältniss von 1 : 12!» In Cölner Akten und Urkunden wird überhaupt kein Formenschneider während des ganzen 15. Jahrh. genannt. Kein Brief- oder Heiligenmaler, kein bürgerlicher Schreiber oder Illuminist.

In Augsburgs Chroniken finden wir zwar auch niemals Miniaturisten erwähnt, sehr häufig aber Wand- oder Tafelmaler. Und mögen uns auch hier die Erwähnungen solcher nie genügen, weil sie uns nie eine nur einigermassen klare Vorstellung von der Art und der Auffassung des Bildes geben, so müssen wir jedenfalls, wenn wir in manchen Handschriften höchst bedeutende Illustrationen von Augsburgern finden, die als Maler oder Miniatoren nicht angeführt werden, uns sagen, dass in Wirklichkeit noch weit mehr und sogar häufig Bemerkenswerteres geschaffen wurde, als aus den Ueberlieferungen heraus zu lesen ist. Wollen uns Maler- und Miniatoren namen allein genügen, so wiegen übrigens schon R. Vischers[1] Urkundenforschungen zur Kunstgeschichte von Augsburg — die leider nur das letzte Viertel des 15. Jahrh. berücksichtigen, — die vielen Malernamen bei Merlo fast auf.

Soviel wissen wir, dass das geistige Leben im 15. Jahrh. in Augsburg stark genug war, dass wir hier mit einiger Aussicht, auf ein, dem Ganzen der Kunstgeschichte nützliches Resultat, den Handschriftenschmuck kunsthistorisch zu würdigen versuchen dürfen.

[1] Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. 8[0]. Stuttgart 1886. darin: Quellen zur K.G. v. Augsburg.

I. THEIL.

Bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.

Nach dem was wir bisher erfuhren, dürfen wir zwar eine wirklich lebhafte und vielseitige künstlerische Production erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erwarten. Sollten wir nicht dennoch — obwohl, ausser Wittwer[1] kein Chronist Bilder oder Schmuck Augsburgs nur einigermassen würdigt — a priori voraussetzen, dass jener vielseitigen Productivität eine sich allmählich steigernde Thätigkeit vorangegangen sei?

Wie es sich in der That auch verhalten haben mag, jetzt besitzen wir leider nur eine g a n z geringe Zahl von illuminierten Handschriften, die vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in Augsburg entstanden sind. Und gerade die erhaltenen Handschriften aus dieser Zeit zeugen weit mehr von künstlerischer Erstarrung als neuer künstlerischer Regsamkeit. Ist dieser Mangel und diese Inferiorität der erhaltenen illuminierten Handschriften d e r e r s t e n H ä l f t e d e s J a h r h etwa nur für die bayrisch-schwäbischen Lande bezeichnend? Nein! Riehl bringt in seinem Werke[2] in dem er unter anderem allein gegen 150 b a y r i s c h e Handschriften bearbeitet, n u r etwa 15 aus den

[1] Jr. Wilhelmi Wittwer Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis. Herausgeg. v. Anton Steichele im Archiv für d Gesch. d. Bistums Augsburg III Band. 8⁰. Augsburg 1860. Ein für d. Kunstgeschichte sehr nützliches Werk.

[2] Berth. Riehl, Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei des 15. Jahrh. 8⁰. München 1895.

verschiedensten Klosterbibliotheken, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. entstanden sind. Kautzsch[1] überspringt diese Zeitspanne bei seiner Kritik der ganzen deutschen Handschriftenillustration fast ganz. Also in ganz Deutschland scheint in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. die Miniaturkunst nicht lebhaft und stätig geblüht zu haben.

Nicht eine illuminierte Handschrift ist mir begegnet, deren Entstehung in Augsburg zweifellos sei, keine einzige ist aus dieser Zeit originaliter datiert. Also in Augsburg blühte die Illuminierkunst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht mehr und noch nicht. Dagegen sind uns aus den früheren Jahrhunderten eine ganze Reihe illuminierter Handschriften erhalten, die wohl nach den Kalendarien und Inschriften in Augsburg entstanden sein dürften, obwohl der Stil noch keineswegs ein bestimmtes lokales Gepräge trägt. Wiederum werden wir in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. so hervorragende Arbeiten, von so ausgeprägt lokaler Art finden, dass wir uns diese Leere in der ersten Hälfte nicht gleich erklären können. Wir fragen uns: Wie konnte eine so lange geübte Kunstgattung in Augsburg eine Reihe von Dezennien hindurch fast gar nicht geübt und beachtet werden? Wie konnten dann aber fast mit einem Male so vortreffliche Illustrationen geliefert werden? Nur die erste Frage gehört hierher — die zweite ist später zu beantworten.

Wir wissen in einzelnen Fällen ganz sicher, dass sich schon frühzeitig in den reicheren Klosterbibliotheken — und so besonders in Augsburg[2] — viel fremde, alte und oft kostbare Handschriften befanden. An der grossen Zahl der Vorbilder fehlte es also gewiss nicht. Aber wir wissen aus grösseren Beispielen der Kunstgeschichte, eine Fülle von vorhandenen Formen und Vorbildern selbst bester Art, muss noch keineswegs zu einer frischen, lebendigen Production führen. Das Wesentliche dabei ist, ob das Vorhandene keimfähig oder

[1] R. Kautzsch, Einleitende Erörterungen z. e. Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 8⁰. Strassburg 1894.

[2] A. Ruland, Gesch. Nachricht über die ehem. Domstiftsbibliothek in Augsburg in Steicheles Archiv. Bd. I. 8⁰. 1856.

bildungsfähig war. Ja es liegt die Wahrscheinlichkeit nahe, dass je grösser die Zahl der Kunstwerke ist als die dem einzelnen innewohnende productionsfähige Kraft, um so nachhaltiger eine Lähmung von Interesse und Schaffen sich fühlbar machen wird.

Einige illuminierte Handschriften aus Augsburger Klosterbibliotheken genügen zur Orientierung über das bisher Geleistete.

Für Augsburg von ganz besonderem Interesse ist eine «Vita Sti Udalrici». C. g. m. 94. Der Codex ist im 12. oder Anfangs des 13. Jahrh. geschrieben. Wir dürfen hier auf dieses auch literarisch beachtenswerte Denkmal[1] zurückkommen, da es zwei Bilder des heiligen Ulrich enthält.

Dieser Codex in kleinstem, fast quadratischen 8°. ist zweifellos im Kloster St. Ulrich und Afra im 13. Jahrh. gewesen und wohl schon vorher dort entstanden. Die Beischrift zu dem einen Bilde — die Schmeller von einer weiblichen Hand geschrieben wissen will — lautet: «Diz buh horet in die closen zu sende Ulriche der ez hat, der gebez in widere durch got.» Beide ganzseitigen Bilder, auf Blatt 26 a und b, sind von vielfachen parallelen bunten Linien umrahmt, sie sind, obwohl sie ganz im alten, strengen, monumentalen Stile aufgefasst sind, doch frei von Manirismus, der uns früher wie später bei archaistischen Bildern so unangenehm auffällt, und atmen sogar eine gewisse Intimität der Auffassung. Zeichnung und Maltechnik sind äusserst solid. Die Linien sind mit feinem Pinsel von fester und ruhiger Hand geführt. Das zu den Füllungen der Flächen verwendete Rot, Grün und Gelb ist dünn, die schwarzen Striche aber, und besonders die ornamentierenden weissen Punkte auf den schwarzen Linien sehr pastos aufgetragen. Die Faltengebung der Kasel ist einfach und grosslinig, die der langen, beim Sitzen schleppenden Alba besonders auf dem ersten Bilde, trägt der grösseren Leichtigkeit des Stoffes Rechnung. Auf Augen, Backen, Mund und Stirn sind rote Flecken aufgesetzt, eine primitive Art das Carnat wieder-

[1] Schmeller, St. Ulrichs Leben lateinisch beschrieben von Bruno von Reichenau und um das Jahr 1200 in deutsche Reime gebracht von Albertus. München 8°. 1844.

zugeben, die wir noch lange, selbst am Ende des 15. Jahrh. noch, finden werden. Die Bewegung und Drehung der Körper ist natürlich nicht recht gelungen und das Verhältnis von Mensch zu Architektur ist ganz unbeachtet geblieben. Trotzdem müssen wir die Arbeit eine sehr tüchtige nennen, ja jene eben erwähnten Fehler zeigen noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. alle Durchschnittsminiaturen und wenn wir dann hie und da Ansätze zu besserer Naturbeobachtung finden, so werden wir jenes hier beobachtete liebevolle Eingehen auf die Darstellung und die technischen Mittel vermissen.

Stilistisch sind diese beiden Miniaturen den alten Glasgemälden des Domes, die kurz nach dem Jahre 1000 entstanden sein dürften, ganz verwandt. Ein Vergleich mit dem etwa in gleicher Zeit (um 1200) wie die Vita St. Udalrici gefertigten, gravierten kupfernen Sargdeckel St. Ulrichs [1] zeigt zunächst eine gewisse Ueberlegenheit desselben über unsere Miniaturen. Ja nach der hohen Mitra und der viel reicheren Faltengebung möchte man diesen für viel jünger halten. Die streng archaische Stilisierung aber von Auge Nase und Ohr zeigt die freiere Beweglichkeit des Miniaturenstils gegenüber der schwerfälligen Arbeit in Metall und Glas.

Ferner ist eine lateinische Bibel aus dem 13. Jahrh. (C. l. m. 3901) für unsere Betrachtung von Wert. Wir wissen [2] dass dieses Prunkstück ungeheuerer Grösse der Domstiftsbibliothek vom Protonotar Hainricus des Herzogs in Bayern im Jahre 1241 geschenkt wurde. Die sehr sorgfältig und in der Raumverteilung verschwenderisch geschriebene Bibel enthält nur wenigen Initialschmuck. Die Zierbuchstaben, aus Bandarabesken sehr frei gebildet und nicht in einen regelmässigen Raum hinein componiert, sind von höchst sorgfältiger und geschickter Hand gezeichnet. Die Contouren sind weich und leicht, häufig zwar von zittriger oder welliger Art und nie ruhig fortlaufend. Bemerkenswert ist, dass hier alle Felder mit matten Farben nur laviert sind, also keineswegs von Deckmalerei gesprochen werden

---

[1] Braun, Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen St. Ulrich und Afra in Augsburg. 8⁰. Augsburg 1817.

[2] Ruland a. a. O.

kann. Die leichte Wasserfarbentechnik ist also keineswegs so jung, wie Janitzschek meinte und nicht erst von Frankreich her nach Deutschland gekommen. In dem Arabeskenwerk, das aber nirgends jene bald aufkommenden zoo- oder anthropomorphen Bildungen seltsamster Phantastik zeigt, sind hie und da figürliche Darstellungen angebracht In diesem zeigt der Miniator ein feines compositionelles Geschick.

Auf die zeitlich nun folgenden Werke, verlohnt es sich nicht — auch wenn es in den Rahmen unserer Betrachtung gehörte — näher einzugehen. Technisch erreichen sie die erwähnten Handschriften noch am ehesten. Sie stehen ihnen aber weit nach in der liebevollen Darstellung, in der strengen Stilisierung und würdigen Composition. Nur ganz im Nebensächlichen zeigt sich bei Vielen jetzt ein erfreuliches Regen einer natürlichen und urwüchsigen Beobachtung. Gelegentlich sind die Seitenränder durch groteske Federzeichnungen, die keineswegs Bilder oder Ornamentationen vorstellen sollen, geziert.

Solche, jedenfalls erfrischend wirkenden Randeinfälle, die verstohlen über den alten Formenzopf zu lachen scheinen, finden sich z. B. in dem C. l. m. 3521, der in seinen Bildern und Ornamenten sonst stark archaische Formen zeigt. Aus dem gleichen Grunde ist noch nennenswert ein Gratiani Decretum cum apparatu. (C. l. 3893.) Auch hier knüpft dieses lustige und rohe Beiwerk an die einfache Schrift des Textes an: meist sind diese Fratzen und Tiere nichts weiter als entsprechend gebildete Buchstabenschnörkel, die sich keck auf dem äusseren Rande nicht allzu breit machen. Diese Randeinfälle dürften jedoch kaum auf französische Drôleries zurückzuführen sein. Dazu sind sie zu roh und zu ursprünglich erfunden. Auch ausbildungsfähig waren sie nicht, die späteren Randleisten etc. auf diese primitiven Einfälle zurückzuführen wird kaum jemandem in den Sinn kommen. Wert aber hat für uns das W e s e n t l i c h e dieser Gestaltungen: in ihnen zeigt sich ein derbes, unbewusst-protestlerisches Auftreten gegen die alte leblose Kunst und der roheste Keim des späteren Naturalismus.

Jedenfalls scheint in den Augsburger Bibliotheken vor dem 15. Jahrh. ein Werk, wie jene Weltchronik (C. g. m. 5) die

von Riehl[1] entsprechend ihrer Bedeutung bereits gewürdigt wurde, gefehlt zu haben, denn sonst müssten wir unbedingt bedeutendere Miniaturen in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. dort finden. Diese ebenerwähnte Weltchronik aber, die thatsächlich schon durch ihren Inhalt dem Illustrator[2] «eine Fülle neuer Aufgaben stellte, die sich seine Phantasie selbständig zurecht legen musste», sie verrät einen «so feingeschulten, tüchtigen Künstler» so feine Ansätze von wirklich «abgelauschter Natur», sie zeigt auch schon so geschickte Versuche, das Bild zu vertiefen, dass nach dem, was wir sonst in Augsburger Bibliotheken in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. finden werden, Augsburg keinesfalls bei einer Lokalisierung des Codex in Betracht kommen kann.

Eine diesem Codex sehr verwandte und etwa gleichzeitige Handschrift befindet sich in der Stuttgarter Kgl. Hofbibliothek (poet. germ. Nr. 6), die ebenfalls die Weltchronik des Rudolf von Ems enthält und aus der Bibliothek Mergentheim stammt. Die ähnliche Bildart, die Formen, die Stilisierung und die Schilderungsart wie in dem von Riehl besprochenen Codex unbekannter Herkunft dürfen wohl die Vermutung nahe legen, dass beide Handschriften etwa in e i n e r Landschaft entstanden sind, und wir diese mehr in der oberen Rheingegend als in bayrisch Schwaben zu suchen haben werden. Besonders die Darstellung der Schöpfungsgeschichte und der Alexanderluftfahrt[3] haben mehr Aehnlichkeit, als sich nur durch das Thema schon ergiebt. Allerdings steht die jetzt in Stuttgart befindliche Handschrift der Münchener nach, so dass also diese als das Vorbild der letzteren angesehen werden könnte. Um hier zu einem definitiven Resultate zu gelangen, müssten jedoch zunächst einmal die schwäbischen Handschriften zusammenfassend bearbeitet werden.

[1] Riehl, Studien p. 24. 34. 113.

[2] Es dürfte im Allgemeinen das Richtige sein bei profanen Handschriften von Illustrationen, bei Kirchlichen aber von Miniaturen zu sprechen.

[3] Eine ähnliche Darstellung von Alexanders Luftfahrt zeigt eine Skulptur am Münster in Freiburg i. B. (Abb. bei F. X. Kraus Christl. Kunst. II. 1. p. 402.)

Wir müssen hier auf diese sehr nötige Arbeit verzichten, sehen uns aber doch, wenn der jetzt nicht unangebrachte Ueberblick einigen Wert haben soll, genötigt, unser Beobachtungsgebiet etwas zu erweitern. Denn jetzt scheint eben eine lebhaftere Illuminier- und besonders Illustrationskunst in der südwestlichen Ecke Deutschlands zu blühen. Die schwäbisch-alemannische Kunst muss auch von uns etwas gestreift werden beim Eingang ins 15. Jahrh. Denn zweifellos sind bis zur Mitte des Jahrhunderts die Miniatoren und Illustratoren Augsburgs weit mehr vom Oberrhein als vom Niederrhein beeinflusst worden.[1]

In diese Gegend und Zeit müssen wir mehrere Handschriften, die in Zusammenhang mit der späteren Augsburger Kunst stehen, setzen. So ein Speculum humanae salvationis (C. l. m. 146).[2] Dieser Codex scheint am Beginn des 15. Jahrh. geschrieben worden zu sein. Nach einer keineswegs viel jüngeren Inschrift gehörte er einer Bibliothek in Schlettstadt. Seine Herkunft vom Oberrhein wird dadurch nicht gerade bestätigt aber doch sehr wahrscheinlich gemacht. Auffallend ist, dass das griechische Kreuz vorkommt und wir zweimal Caraffen und Schalen von gleich gefälliger Form in den Bildern sehen, wie sie eines der byzantinischen Mosaiken des Baptisteriums St. Markus in Venedig zeigen. Eine Herkunft aber etwa von Venedig ist natürlich ganz unwahrscheinlich, wir werden es hier mit Reminiscenzen directer oder indirecter Art von dort zu thun haben. Die ganze, leichtere, gefällige Art der Zeichnung, die recht schlanken, wohlproportionierten Formen, die zierreiche entwickelte gothische Architectur alles weist uns an den Oberrhein. Characteristisch für den Illustrator des Codex ist ganz besonders, dass er den Kopf nie contouriert sondern denselben quasi impressionistisch durch verschiedene leichte Linien

[1] Aehnlich urteilt Wilhelm Schmidt: (Interessante Formenschnitte des 15. Jahrh. 4⁰. München 1886). «Es erscheint sogar» sagt er zu Nr. 4 «dass der Oberrhein den östlichen Gegenden nicht unansehnlich voraus war etc» Aehnlich auch F. v. Reber, d. Stilentwicklung der schwäb. Tafelmalerei im 14. u. 15. Jahrh.

[2] Eine gewisse stilistische Verwandtschaft mit der Biblia pauperum der Lyceumsbibliothek zu Constanz lässt sich nicht verkennen. Cf. d. Ausgabe derselben v. Laib u. Schwarz 2⁰. 2. Aufl. Würzburg 1892.

angiebt, so dass um die Schläfen, bez. Augen herum nie von einer begrenzten Zeichnung des Kopfes zu reden ist. Die Bilder sind selbständig und, dem Texte der «Specula» entsprechend, immer je 2 nebeneinander gestellt. Laviert sind nur 2 Bilder leicht mit grellen Farben, alle übrigen ohne jedes Colorit. Die Composition ist einfach und überschneidet nach wie vor häufig den Rahmen des Bildes. Die Scene ist nirgends ausführlich angegeben. Hin und wieder dienen nur Türme oder Mauern, oder eine freiere stenographische Form der Bäume zur Angabe des Ortes der Handlung. Wo Bodenerhöhungen bedingt, zeigt die Erde die rundliche Schollenform. Die Faltung der antikisierenden Tracht ist unauffällig zart, langlinig und dem Körperbau wohl folgend. Ausser dem griechischen Kreuz und den Glasgefässen einer höheren Cultur fällt noch die sehr geschmackvolle Darstellung von Eva's Geburt auf. Eva wächst nämlich blumenartig aus einer Rippe Adams hervor.

Das Hauptcharacteristikum dieser sehr geschickten Federzeichnungen bleibt aber das flotte, leichte und skizzenhafte Darstellen, das nicht durch irgendwelche alte Gewichtigkeit wirken will, sondern nur dem Leser einen möglichst einfachen und natürlichen Begriff der Handlung zu geben, keck versucht.

Diesen Grundzug zeigen aber jetzt merkwürdiger Weise fast alle profanen Handschriften, d. h. alle diejenigen, welche nicht dem Gebrauche in der K i r c h e dienen. Diese Phase in der stilistischen Entwicklung ist sehr beachtenswert, sie ist zwar etwa von gleicher Tendenz wie die erwähnten Grotesken, — aber noch weit fruchtbringender. D i e s e f r i s c h e, n e u e, f l ü c h t i g e D a r s t e l l u n g s a r t k a m v o n d e r o b e r r h e i n i s c h - a l e m a n n i s c h e n n a c h d e r s c h w ä b i s c h - b a y r i s c h e n G e g e n d. Das wird durch eine Reihe von Handschriften wahrscheinlich. Die Künstler der schwäbischen Ostgrenze waren nicht sogleich technisch genug geschult, um Zeichnungen wie die des Speculum humanae Salvationis von Schlettstadt zu liefern, sie waren aber für ihre Zeit «modern» genug, das gesunde Wesen eines schnellen, kecken Vortrags aufzunehmen. So kommt es, dass uns viele Handschriften dieser Zeit und Landschaft durch ihre technische Roheit, einen un-

bedingt dilettantischen Eindruck machen. Dieser ungünstige Eindruck im Einzelnen wird reichlich aufgehoben durch das im Allgemeinen urwüchsig ausgesprochene Wollen, die Dinge nicht mehr in der alten, schematischen und präcis stenographischen Formensprache darzustellen sondern in denkbar primitivster, immer aber freier, von allem Stilgefühl unabhängiger Weise. Schienen jene gelegentlichen Randschnörkelgestalten sich über den alten Formenzopf lustig zu machen, so kommt in diesen ungeschlachten Illustrationen eine energische Reaktion gegen das Alte zum Ausdruck.

Dies gilt zunächst von dem Codex der Stuttgarter Kgl. Hofbibliothek (XIII. poet. germ. 2, Inhalt: Rudolf von Montfort's Chronik und Salomon und Morolf) und dem Codex auf der Augsburger Stadt- und Kreisbibliothek (Cod. in Fo. 50), der ebenfalls die damals vielgelesene gereimte Weltchronik des Rudolf von Ems enthält. Diese Handschrift ist aus der Klosterbibliothek zu Eichstädt und 1422 von Ulrich Schriber von Strassburg geschrieben.[1] Jene schrieb 1419 Johannes Cöler im Kloster Weingarten.

Beide Codices enthalten colorierte Federzeichnungen. Die des Cöler sind von ganz naiv-roher Art. Die Zeichnungen des Strassburger Schreibers dagegen sind von fast manirierter Eleganz. Wir sehen es den sehr grossen Bildern an, dass Tradition, Schulung und Uebung den Meister unterstützten, während Cöler nur in rohester Form der neuen Geschmacksrichtung gerecht werden konnte. Das giebt uns aber wiederum die landschaftliche Richtung der neuen Strömung an.

Von gleicher Technik, aber nur von noch roherer, ungeschulter Hand ist eine illustrierte Handschrift von Petrus Willen de Neuburg von 1447, die Illustrationen zu einer Abhandlung über die 7 Tugenden und Laster enthält und sich jetzt in der Augsburger Bibliothek (Cod. Aug. 4°. 160) befindet. Die Zeichnungen sind auch hier, wie in den vorgenannten Handschriften aussergewöhnlich gross, in der Strassburger Foliohandschrift sogar ganzseitig. Diese für die neue Richtung in der profanen Illustration ebenfalls höchst characteristische Eigentümlichkeit

[1] G. F. Waagen, Kunstwerke u. Künstler II Bd. 1845 p. 5.

ist gewiss keine zufällige. Der neue freiheitliche Zug konnte sich nicht nur an einer leichteren, schnelleren Technik genügen lassen, auch das Format der Bilder musste ihm Raum genug lassen für die oft ganz neuen Themata, die dem Künstler vom Text gestellt wurden. Es ist wiederum der Inhalt der Handschriften, die beliebt gewordenen Dichtungen sind es im Grunde, die die neue Richtung in der Illustration mächtig beförderten und sehr rasch zu einer von der bis ins 16. Jahrh. hinein conservativ bleibenden kirchlichen Illuminierkunst getrennt gehenden profanen Illustrationskunst führten. Einige Tiergestalten in dem letzterwähnten Codex sind ziemlich gelungen, so Schwan, Papagei, Hirsch, Falke, Affe und Esel — aber alle Darstellungen der zahlreich vorgeführten Fabelwesen sind keinesfalls als künstlerische Zeichnungen, geschweige denn Offenbarungen zu betrachten. Immerhin ist es auch hier nicht zu verkennen, dass der Text ein mächtig die Naturbeobachtung anregender Faktor war.

Fast dasselbe liesse sich nun über Art und Bildformat, Stil und Wert der Federzeichnungen sagen, die eine Handschrift von Boner's Edelstein (C. l. m. 576) illustrieren.

Künstlerisch vielleicht noch wertloser — aber kunsthistorisch doch interessanter ist eine Abschrift des Cyrilli Apologeticus aus der Augsburger Dombibliothek (jetzt C. l. m. 3801). Die eigentlichen Darstellungen sind vollständig roh nur die minutiös detaillierten Gründe der Bilder fesseln und erinnern uns an oberrheinische Arbeiten. Eigentümlich stilistisch disharmonisch — der Illustrator ist überhaupt sehr eklektisch verfahren — wirken die Landschaften in der Handschrift. Wir finden die steifsten und ältesten schematischen Baumformen neben ganz frei und originell stilisierten.[1]

In den kirchlichen Handschriften werden wir nun auch

[1] Alle diese erwähnten Handschriften zu denen ich noch eine ganze Reihe hätte aufzählen können, haben alle eine wesentliche Verwandtschaft mit jener Gruppe fabrikmässig hergestellter Handschriften die R. Kautzsch unter dem Titel «Diebolt Lauber u. s. Werkstatt in Hagenau» bespricht. (Centralblatt für Bibliothekswesen XII. Jahrg. 1895.) Was von Schwaben gilt (Reber a. a. O.) gilt für Augsburg ganz besonders. Es wurde weit weniger vom Niederrhein als vom Oberrhein beeinflusst.

nicht im entferntesten die Vermutung einer landschaftlichen Entwickelung des Stiles aufstellen dürfen, denn dazu fehlt uns fast jedes Material.

Ein Codex der von Beissel[1] besprochen worden ist, dürfte hier erwähnt werden, da er 1420 in Augsburg geschrieben wurde und technisch eher den profanen Handschriften zuzurechnen ist. Der Codex, der sich jetzt im Vatikan befindet und dem Pfalzgrafen Ludwig gewidmet wurde, stand nach dem bei Beissel reproducierten Bilde des Stammbaums Christi, gewiss auf der Höhe der damaligen Augsburger Leistungen. Die Figuren sind alle klein, mit Ausnahme der dadurch sehr vornehm wirkenden schlanken Himmelskönigin, die Zeichnung ist sicher. Die Schatten sind gemalt, die Falten schwer und einfach. Der Ausdruck der Figuren ist meist durch Handgesten wiedergegeben.

Irgendwie sichere Schlüsse auf Gang und Stand der kirchlichen Miniaturen im Augsburg jener Zeit zu schliessen ermöglicht uns diese Handschrift natürlich keineswegs. Ebenso geht es uns mit einem anderen kirchlichen Codex, der aus der städtischen Bibliothek in Augsburg in die Münchner Kgl. Hof- und Staatsbibliothek kam (jetzt C. l. m. 3636).

Der Codex ist 1424 von einem Böhmen Joh. Lodie geschrieben und ornamentiert. Da wir aber obendrein nicht einmal feststellen können, ob die Handschrift schon damals sich in Augsburg befunden hat oder nicht, so ist deren Betrachtung für uns wertlos. Nur das negative Resultat ergiebt sich aus der flüchtigen Durchsicht des sehr fein illuminierten böhmischen Codex, dass er keineswegs irgendwelchen Einfluss auf die Ornamentation geübt hat, obwohl er thatsächlich den gleichzeitigen kirchlichen und profanen Arbeiten Augsburgs weit überlegen gewesen sein dürfte. Denn wirklich irgendwie bedeutende illuminierte Handschriften aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. aus Augsburg selbst, haben wir wie gesagt nicht gefunden.

Schon oben erfuhren wir aus Riehls Studien, dass die Production illuminierter Handschriften in der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts in ganz Bayern keine bedeutende gewesen sein

[1] St. Beissel, Vaticanische Miniaturen. 4⁰, Freiburg i B. 1893. Taf XXX

kann. Aber gleichzeitig werden wir in diesem Werke mit einigen Arbeiten die zu jener Zeit in anderen Klöstern entstanden sind, und denen Augsburg — auch wenn mit der Zeit noch Material herbeigeschafft werden sollte — nichts gleich Bedeutendes an die Seite zu setzen haben dürfte. Wir fassen hierbei nur die Handschriften ins Auge, die wenn sie auch nicht streng kirchlichen Characters sind doch den kirchlichen mehr conservativen Bildschmuck in Deckenmalerei repräsentieren.

Werke solcher Art fand u. A. Riehl in Benedictbeuern, Metten und Salzburg. Die Bibel von Benedictbeuern vom Jahre 1446[1] (C. l. m. 4501 [a], c. p. 8) ist zwar eine böhmische Arbeit, jedenfalls aber konnte, wie Riehl sagt, «an dem geschickten Randornament ein bayrischer Miniaturmaler jener Zeit wohl einiges lernen».

Von den von Riehl bearbeiteten Mettener Handschriften interessiert uns ganz besonders eine «Regel des h. Benedict»[2] (c. l. 8201[d], c. p. 28). So vollendete Bildchen in Deckmalerei, solche Landschaften die «für diese Zeit einen merkwürdig frischen und selbständigen Blick in die Natur zeigen» finden wir in keiner Augsburger Handschrift dieser Zeit und erst im späten 15. Jahrhundert werden sie in den grossen Augsburger Messbüchern übertroffen. Noch interessanter ist für uns die Salzburger Bibel von 1430.[3] Auch sie zeigt ein merkwürdiges Zurückbleiben der gleichen Kunst in Augsburg und wir werden später auf diese Handschrift zurückkommen müssen, da wir die hier schon so reich entwickelte Randornamentation als frühes Vorbild für spätere kirchliche Handschriften **Augsburgs** ansehen dürfen.

Das Ergebnis dieser Umschau fällt jedenfalls sehr zu Ungunsten Augsburgs aus. Ist die Production an illuminierten Handschriften Augsburgs von der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, vielleicht noch geringer gewesen als in anderen Klöstern, so fanden wir jedenfalls kein einziges Werk das der

[1] Riehl, Studien p. 20.
[2] Riehl, Studien p. 13 ff.
[3] Riehl, Studien p. 44, 46 u. ff.

bevorstehenden mächtigen Stilwandlung in wirklich bedeutender Weise Ausdruck verliehen hätte.

Wir erinnern uns zwar, dass wir nach den Ueberlieferungen ein reges und vielseitiges Kunst-Leben in Augsburg erst nach 1450 erwarten durften.

Vor 1450 aber wendete sich, allein schon nach Wittwer's Catalogus und den Chroniken zu schliessen, das Interesse der Augsburger mehr der Baukunst zu.

Es waren die Thore und Türme, die jetzt den Hauptstolz der Augsburger Bürger bildeten. Fast möchte man es als für die Augsburger Illustrationskunst characteristisch ansehen, dass wo immer die Stadt im Bilde gezeigt werden sollte, in profanen wie kirchlichen, in Holzschnitten wie Handzeichnungen die vielen schlanken Türme mit den spitzen Dächern, den Erkern an den 4 Dachecken und dem vergoldeten «Knopf» fast portraittreu dargestellt werden.

In dieser Zeit[1] standen bereits das «Horn» oder der «scheckete» Turm, der runde Fledermausturm und das Schwibbogenthor, nun wurden das stolze Haustetterthor gebaut, das seitdem es 1428 eine schöne Bemalung erhalten hatte, das rote Thor genannt wurde. Meister Jörg erhielt 1429 127 fl. für die Bemalung desselben. Das Gögginger und h. Kreuzerthor werden 1447 erwähnt, wo Meister Mang Schnellaweg für das Bemalen derselben 32 fl. erhält. Später (1462) wird das h. Kreuzerthor von Meister Hermann, Maler mit neuen Wandbildern geziert. Auch der achtstöckige Lugiuslandturm wurde schon 1436 bemalt.

Dass wir es hier nicht nur mit Anstricharbeiten zu thun haben, sondern wenigstens teilweise mit Wandgemälden geht zur Genüge aus den städtischen Baurechnungen hervor. Die Summen, die dort an einzelne Maler gezahlt wurden, können unmöglich immer für einfache Tüncharbeiten gezahlt worden sein. Ist schon die obenerwähnte Summe von 32 fl. für das Bemalen der beiden Thore bezeichnend für die Preise des eigentlichen Anstreichens — und selbst da möchte ich, da der auch als Bildmaler genannte Schnellaweg die Arbeit ausführte, irgend

[1] R. Hoffmann, Die Thore u. Befestigungen der Stadt Augsburg in Zeitschr. d. h. V. für Schwaben und Neuburg XIII f.

welche bildliche Malerei vermuthen — so kann es sich beim Perlachturm nur um wirkliche Wandgemälde handeln, wenn auch nicht die in der vorhandenen Baurechnung von 1436 Bl. 2 im Zusammenhang damit genannte Summe von 128 fl. allein für die Gemälde am Turm gezahlt worden ist. In der Urkunde heisst es: «samstag nach Lucie haben wir abgerayt mit den drey maulern als von des turns wegen und haben in allen dreyen geben zu dem daz sy vor eingenomen hannd 128 guldin[1] und sy als damit aller der arbait, die sy der stat an dem turn und anderhalben gemachet hand, gar bezalt». Also geht daraus hervor dass wohl auch schon viel geringere Summen Wandmalereien vermuthen lassen. Jedenfalls dürfen wir auch desshalb dort Bilder erwarten, weil oft das Wort «Pilder» bei derartigen geringeren Ausgaben vorkommt und diese häufig an Maler gezahlt wurden, von denen wir wissen, dass sie auch Tafelbilder malten bez. in Auftrag nahmen.

So malte der obenerwähnte Meister Mang Schnellaweg 1455 eine Fahne, 1446 eine «Tafel» auf St. Ulrichs Altar.

Diese Notizen geben uns aber gleichzeitig einen sehr interessanten Begriff von der Arbeitsteilung beziehungsweise dem unternehmerartigen Betriebe der Malwerkstätten. Aber auch dafür sind diese häufigen Zahlungen an Maler — in den Baurechnungen — ein Beleg, dass im Zusammenhange mit den Monumentalbauten auch die Monumentalmalerei sehr aufkam.

Welche Technik bei diesen Wandmalereien geübt wurde, können wir hier nicht eingehend untersuchen.. Nur ist soviel gewiss, dass Herberger in seinem Lokalpatriotismus zu weit, zu einseitig und zu unwissend vorgegangen ist, wenn er z. B. die Gemälde in der Grabkapelle bei St. Ulrich, die Conrad Vögelin 1448 «auf nassen Tünich» malen liess, für die erste Freskomalerei in Europa ansieht.[2] Ganz abgesehen davon, dass er Italien ganz vergisst und dass es mehr als wahrscheinlich ist, dass, da die Wandbilder gleichzeitig und meist wohl von gleicher

[1] Nach C. Hegel, Ueber Münze und Preise in Augsburg (Beilage VII zu Chronik der schwäb. Städte II. Bd.) kostete z. B. 1440 ein Pferd 40 Guld rhein. und ein Gulden in Gold hatte damals den Wert von etwa 45 Thalern im Jahre 1866.

[2] Herberger, Augsburg's Industrie.

Hand wie die eigentlichen Tünchereien gemacht wurden, eine al fresco Technik schon längst in Uebung war, vergisst Herberger doch eigentlich die Hauptsache zu bedenken, dass in Augsburg zu jener Zeit immer noch das grosse Bild dem Tafelbild, noch mehr aber dem bildlichen Buchschmuck vorgezogen wurde. Liess doch Peter Egen 1440 sein Haus mit Bildern von Meister Jörg schmücken, die den Stoff aus der städtischen Geschichte entlehnten — nach Handschriften aber, mit derartiger Illustration, suchen wir in der ganzen ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vergeblich. Ja grad Küchlins Reimchronik von Augsburg, die die Stoffe für jene Wandmalereien lieferte, scheinen uns einen Beleg dafür zu geben, dass die Wandmalerei damals bevorzugt, die Buchmalerei aber gleichzeitig vernachlässigt wurde. In Vers 13 heisst es dort:

»man fund gemeld und darzů wort
Gemalt und geschriben hie und dort.»

was sich, da wir gar keine derartigen Miniaturen finden, wohl nur auf die vielen Wandbilder an den Türmen und anderswo und die beigeschriebenen Tituli bezieht.

Wenn uns nun aber, durch die Ungunst der Zeiten selbst von den Wandbildern dieser Zeit kaum etwas erhalten ist, (auf die sehr beachtenswerten Wandmalereien der Goldschmiedskapelle kommen wir später zurück) so dürfen wir unbekümmert darum und vorläufig Verzicht leistend, das etwa noch Erhaltene gewissen — reichlich vorhandenen — Namen zuzuweisen, das als eine für die Stilentwickelung sehr wichtige Thatsache den Chroniken entnehmen, dass auch jetzt wieder die Wandmalerei der Blüthe der Miniaturmalerei und der Tafelmalerei in Augsburg vorausging.[1]

Diese Thatsache aber musste mit der stilistischen Entwickelung der profanen Buchillustration vom Oberrhein her —

[1] von Reber, Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. u. 15 Jahrh. (in den Sitzungsberichten der philos. u. histor. Classe der K. b. Akademie der Wiss. z. München 1894. p. 443 ff. München 1895.) R. weist die stilist. Ableitung der ältesten Tafelmalerei Schwabens von der Wandmalerei nach. — Ganz ähnlich Thode, (Die Malerschule v. Nürnberg.) «Die Tafelmalerei nahm in Deutschland ihren Ausgangspunkt von der Wandmalerei».

einen wesentlichen Einfluss auf die später blühende illustrative Buchkunst ausüben. Wir dürfen wohl a priori eine gewisse Grosszügigkeit in der nun einsetzenden Buchillustration erwarten. Jedenfalls wird uns die fast plötzliche Stilwandlung ins Grosse nur erklärlich werden, wenn wir nicht nur die Stilwandlung in den rohen Federzeichnungen, sondern uns auch der grossen Blüthe einer Wandmalerei erinnern, die naturgemäss nicht eine kleinliche Darstellung bevorzugen konnte.

Ich glaube, dass uns diese aus den Chroniken und Urkunden gewonnenen Thatsachen einigermassen über den Mangel an Miniaturen hinwegtrösten können. Der Mangel an kleiner Kunst und die vorhergehende Regsamkeit in monumentaleren Künsten dürften wir für Augsburgs Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. als grossen Vorteil ansehen.

Die Malereien an den Türmen und Thoren Augsburgs waren es, die den Sinn für eine grosszügige bildliche Auffassung, für eine grossangelegte Ornamentation auch in der illustrativen Buchkunst wecken konnten.

II. THEIL.

Zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

A. Die profane Handschriftenillustration in Augsburg.

Bisher fanden wir so wenig nennenswerte illustrierte Handschriften aus Augsburg, dass wir unser Gebiet nach jeder Richtung hin erweitern mussten, um einen Begriff zu bekommen, was in künstlerischer Beziehung auf Augsburg wirkte, welchem Geschmack und welchen Interessen das geistige und künstlerische Augsburg vor 1450 sich zuwandte und welcher Art vorzugsweise seine Kunst bis dahin war. Landschaftlich erweiterten wir unser Gebiet auf die ganze Süd-West-Ecke Deutschlands, zeitlich mussten wir bis in den Anfang des zweiten Jahrh. zurückkehren, um Ursachen und Wirkungen von Stillstand und Fortschritt der Miniaturmalerei in Schwaben zu verstehen.

Jetzt können wir uns auf Augsburg beschränken. Material ist genügend vorhanden, um uns ein klares Bild von dem Augsburger Stile in der Miniaturmalerei und Illustrationskunst jener Zeit zu entwerfen. Waren es bisher die Chroniken, die unser Bild ergänzten, so sind es jetzt die Illustrationen die uns zu den Chroniken und zu den anderen Kunstgattungen führen.

Das sehen wir sofort bei den ersten profanen Handschriften der zweiten Hälfte des Jahrh., die wir in die Hand nehmen. Dass es die Illustrationen der profanen Handschriften sind, die

zunächst unser Interesse verlangen, wird uns kaum überraschen, war doch in diesen allein schon vorher ein frischer, neuer Zug auffallend.

Zwei nicht nur künstlerisch, sondern auch dem Blute nach verwandte Persönlichkeiten bezeichnen gleich nach 1450 den gewaltigen Umschwung in Auffassung, Darstellung und Technik in der Illustration.[1]

Es sind die Brüder Hector und Georg Mülich in Augsburg.

Wir betrachten zunächst eine Handschrift, die sich die beiden Brüder Hector und Georg 1455 fertigten. Es ist eine Abschrift von Dr. Hartliebs Geschichte Alexanders des Grossen, die sich jetzt in der K. Staatsbibliothek zu München befindet. (cod. germ. 581.)

Die sehr bemerkenswerte Handschrift mit colorierten Federzeichnungen ist bereits von Riehl[2] im Zusammenhange mit der bayrischen Miniaturmalerei besprochen worden. Da wir von diesen beiden Brüdern drei illustrierte Handschriften besitzen, dürfte hier ein weiteres Eingehen auf das diesen Werken Eigentümliche nicht überflüssig erscheinen, zumal es jetzt erst möglich ist, die Illustrationen dieses von beiden Brüdern geschriebenen Codex, dem einen oder anderen zuzuschreiben

Einen Entscheid über diese Frage zu fällen, steht uns jedoch erst später zu. Wir haben zunächst hier von Mülich'schen Arbeiten überhaupt zu sprechen.

Die Zeichnungen dieses Codex sind leicht mit Wasserfarben laviert. Nur schwere Stoffe und Ornamente sind mit Deckfarbe behandelt. Die Fleischfarbe ist meist ausgespart. Die Aufgabe der Modellierung fällt dem Pinsel zu. Die ganz freie Stilisierung des Einzelnen in der Landschaft zeigt deutlich den Einfluss der Stilwandlung, die wir im weiteren schwäbischen Gebiet schon vor 1450 constatieren konnten. Das Wasser ist nur ganz frei durch blaugrün carierte unregelmässige Curven wiedergegeben. Die Baumkrone wird durch einen grünen Fleck dargestellt. Angabe von Laub und Aesten fehlt. Unregelmässige

[1] Die Illustrationen des Georg Mülich können aufs schlagendste die im Vorwort citierten Worte Wilhelm Schmidt's illustrieren.
[2] Riehl, Studien p. 40 ff.

Querstriche scheinen die Modellierung des Baumes angeben zu sollen. Aber weit bemerkenswerter, als diese, jetzt auch anderwärts vorkommende Art freier Stilisierung, ist die ausführliche Darstellung der Scene. Die Landschaft wird nicht mehr nur durch einen Baum, die Stadt oder ein Innenraum nicht mehr durch einen Turm oder eine rahmenartige Architektur gekennzeichnet. Ganz im Gegenteil.

Die Mülichs wissen mit einem Schlage jede Scene, die landschaftliche, wie die des Innenraumes merkwürdig geschickt zu vertiefen. Sie wissen dies mit allen möglichen Mitteln zu erreichen. Wie geschickt ist grad in dieser Hinsicht das Bild der Geburt Alexanders des Grossen. (fol. 9^b.)[1]

Das Zimmer wird uns im Idealdurchschnitt gezeigt. Wir bekommen den Begriff von einem Raume, in dem ein grosses Bett stehen kann, in dem sich Menschen bewegen können. Zur Seite des Idealdurchschnitts bleibt überdies ein Raum im Bilde frei. Auch das ist sehr geschickt. Es wird uns hier der Blick in eine Landschaft gewährt. Vorn sich überschneidende Hügel, dann das Meer, an dem eine befestigte Stadt sich aufbaut. Die Landschaft wird, was die Tiefenwirkung sehr verstärkt, wiederholt überschnitten, von dem Raum. Wir sehen sie wieder durch die offene Thüre und dann noch einmal durch das grosse Fenster hinten. Das Problem jener Zeit haben die Mülichs entschieden vortrefflich erfasst und selbständig zu lösen gewusst. Man vergisst deshalb gern die Mängel des Bildes. Die Linearperspektive ist weit besser als auf vielen gleichzeitigen und späteren guten Arbeiten. Eine Eigenart der Mülichs zeigt schon dies Bild: Sie wollen uns ein möglichst grosses und tiefes Gebiet im Bilde überschauen lassen.

Es ist klar, dass sie deshalb besonders gern Landschaften bringen. In der Landschaft aber interessiert sie wieder besonders die Architectur. Das turmstolze Augsburg ist's, was uns die Mülichs gern zeigen. Die Gebäude der Vaterstadt werden bereits versucht zu portraitieren.

Das Bild auf fol. 19^a zeigt die Ankunft Alexanders in

[1] Abb bei Schutz, Deutsches Leben des 14. u. 15. Jahrh

Aegypten, cf. Tafel I. In den figürlichen Darstellungen liegt nicht das beste Können dieses Illustrators. Die kurzen Figuren, mit zu grossen Köpfen zeigen aber doch recht gutes Minenspiel. Einzelne Bewegungsmotive sind sogar vortrefflich. Wie angelegentlich beugt sich der eine Trabant Alexanders zu seinem Nachbar, der weiter vorn zu Pferde sitzt, hinüber. Wie lebendig sind die zwei Ratsherren rechts im Gespräch. Das Pferd Alexanders, von hinten dargestellt, ist recht gut verkürzt. Die Halsdrehung belebt das Bild, wie die Stellung das Bild vertieft. Dagegen ist Eines vergessen. Die direkt dahinter stehenden Personen, bez. deren Köpfe, sind grad so gross wie die im Raume vor ihnen stehenden. Doch der uns Modernen so empfindliche Fehler beeinträchtigt hier kaum die gewollte und gefundene Tiefenwirkung des Bildes. Weit hinter dem Rathaus steht die zuschauende Volksmenge. Auf älteren Bildern wäre diese grade so gross d. h. nah dargestellt, wie die Leute vorn. Die Vorstellung einer weit zurückstehenden Volksmenge gab uns bisher kein Bild. Hier ist das Grössenverhältnis der Entfernung thatsächlich entsprechend. Aber das Bild ist dem Meister noch nicht tief genug. Er zeigt hinter einer Wiese die Stadt, hinter dieser steigt ein Berg empor. Darüber die nach oben zu blauer werdende Luft. Das grosse Rathaus vorn interessiert uns jetzt ganz besonders. Es ist zweifellos eine ziemlich getreue Darstellung des alten Augsburger Rathauses, wie es im Jahre 1455 ausgesehen haben wird. Es ist im Bau. Auf dem Seldschen Plane von Augsburg von 1521 sehen wir es vollendet. Es ist ein Haus mit drei Giebeln. Ein Dachreiter ist bereits fertig. Der Turm zwischen dem ersten und zweiten Giebel wurde erst 1456 vollendet. Auch der hier abgebildete Erker am Eck ist auf dem Seldschen Plane zu sehen. — Nur was die Jahreszahl 1406 auf dem ersten Giebel bedeuten soll ist mir unklar. Ein Datum des Rathausbaues kann es nicht sein, und als Geburtsjahr einer der Mülichs dürfen wir sie — wie wir später sehen werden — kaum ansehen.

Wenn die Gabe des Illustrators für die Darstellung eines grossen, vertieften Bildes sehr gross ist, so ist er in der Darstellung und Gruppierung einzelner Personen nicht glücklich. Darin ist er noch am ehesten ein Alter. Die Gestikulation ist

in den meisten Bildern eine fast typische. Der Sprechende zeigt meist die vertical gestellte Handfläche mit geschlossenen Fingern, der Daumen ist fast krampfhaft nach oben gerichtet. Die Armbewegung ist gern fast rechtwinklig. Nur bei grösseren Gruppenbildern weiss er lebhaft zu schildern.

Naturerscheinungen, wie das Gewitter mit Steinregen auf dem Bilde der Geburt des Alexanders, oder Sonnenauf- und Untergang stellt er in roher Weise dar. Man sieht überall, dass er lieber malt als zeichnet, lieber naturalistisch scizziert als stilisiert. Dafür geht durch seine Bilder ein behaglicher oft humorvoller Zug. So auf dem Bilde von Alexanders Luftfahrt und «Wie Alexander zu den nackten Menschen kommt». Auf jenem sind die Greise, auf diesem die Akte recht liebevoll behandelt und dazu sucht er sich bei diesem Bilde durchaus nicht die Sache leicht zu machen.

Der Text gab dem Illustrator eine Menge neuer Aufgaben, aber immer verfährt er sehr souverän damit. Die Phantasie des Autors veranlasst ihn, sich alle möglichen Dinge genau anzusehen, seine eigene Phantasie aber lässt er sich keineswegs rauben. Zu dem Kopfe des Bukephalos oder des Greifen mag er sich wohl an romanische Bronzen, wie er sie an den Domportalen und anderwärts gesehen haben mochte, gehalten haben. Sonst verfährt er recht frei. Dem Texte nach hätten auf dem Bilde fol. 119 haarige Menschen dargestellt werden müssen und solche mit Fischleibern. Wir sehen statt dessen ganz natürliche Menschen. Auch auf der Luftfahrt Alexanders folgt der Illustrator nicht ängstlich dem Texte, wie es z. B. der Miniator des Cod. germ. 5. vom Ende des 14. Jahrh. that, der dem Texte getreu unter dem in der Luft getragenen Alexander die Welt in Form eines Balles im Wasser schwimmen lässt. Wie lähmend in jeder Beziehung ein so ängstliches Folgen auf die Darstellung wirken musste zeigt jenes Bild. Dem Mülich war das Thema willkommen, einmal die L a n d s c h a f t kleiner und einfacher darzustellen, als sonst, etwa wie er sie sich von oben gesehen dachte.

Aber noch etwas zeichnet diese Mülich'schen Illustrationen aus. Die c o l o r i s t i s c h e Behandlung. Waren jene rohen, schwäbischen Arbeiten nur hin und wieder coloriert, so muss man hier besser von M a l e r e i e n als colorierten Zeichnungen

reden, denn alles ist mehr gemalt als gezeichnet. Die Lokalfarben sind der Luftentfernung einigermassen entsprechend getönt. Im allgemeinen zeigen die Landschaften vorn tiefere, hinten hellere Farben. Der Fluss, der sich häufig durch die Landschaft zieht ist nicht blau oder grün sondern, als ob er von der Sonne beschcint würde, ganz hell gemalt. Auch in den Hügelreihen scheinen gewisse Beleuchtungseffecte wiedergegeben zu sein. Wenn nun auch Schlagschatten meist fehlen, das Colorit recht fleckig ist, überhaupt eine gewisse Rohheit, Unfertigkeit und Ungleichheit der Arbeit characteristisch ist, so werden doch diese Fehler durch den eminenten Fortschritt in der Auffassung des Ganzen reichlich aufgewogen.

Welchem der beiden Brüder haben wir nun aber die Illustrationen zuzuschreiben? Vielleicht beiden? Die handschriftliche Notiz der Verfertiger des Codex lautet: Et sic est finis libri scriptum per hectorem et georium Mülich et est istorum ambo in Augusta 1455. 16. Dezember. Und weiter: Diz buch ist Hector Mülichs zu Augsburg.

Und die Bilder sind — wie wir gleich sehen werden — dem Hector Mülich allein zuzuschreiben.

In der Augsburger Kreis- und Stadtbibliothek befindet sich eine Chronik des Meysterlin, die sich Hector Mülich 1457 abschrieb [1]

Es ist wohl erklärlich, dass Mülich, der bereits den Hartliebschen Alexanderroman abgeschrieben und wohl illustriert hatte, eine Chronik seiner Vaterstadt «der Augusta Recia urbe vere regia», wie er wohl selbst sie vorne nennt mit grossem Vergnügen abschrieb und illustrierte. Das ist uns sehr erklärlich, auch wenn wir nicht wüssten, dass er durch eine grosse Chronik seinen Sinn für die Geschichte seiner Vaterstadt bethätigte.

1456 hatte «ain convent pruoder zu sant Ulrich hiess mit Namen Sigmundus Meysterlin ain histori gemacht und zusammen colligiert» von der Stadt Augsburg. 1457 verdeutschte der Verfasser sein lateinisch geschriebenes Werk. Beide Mülichs waren

[1] Dr. Fr. Roth, der Herausgeber der Chronik des Hector Mülich, fand diese bei Zapf in seiner «Augsburg. Bibliothek» nicht. Sie trägt jetzt das Bibliothekszeichen. Cod. H. 1, 2°.

offenbar mit Meysterlin befreundet — von Hector wissen wir es sicher. Erst schrieb Georg Mülich sich die Chronik ab. Im Juni auch Hector. Diese Handschrift liegt uns hier vor.

Auf einem der ersten Blätter steht von ihm geschrieben: «Das Buch ist geschrieben, gemalt und eingebunden worden von Hector Mülich. Nach Christi Gepurt M° CCCC° LVII am IIII Tag des Monatz Juni».

Schrift und Illustrationen sind also hier der Inschrift nach von Hector, in dem später zu besprechenden Stuttgarter Codex ist beides von Georg Mülich. Jetzt können wir die Arbeitsteilung des Codex von 1455 feststellen. Die Bilder desselben dürfen wir alle einer Hand zuschreiben. Sie sind denen des uns jetzt vorliegenden Bandes in Auffassung und Technik sehr verwandt. Wir dürfen sie also auch dem Hector Mülich zuschreiben, denn beide Illustrationen sind weit flüchtiger und roher als die Arbeiten des Georg.

Das gilt auch von der Schrift der beiden Brüder. Georg schreibt viel accurater, er unterscheidet die Grundstriche mehr von den Haarstrichen als Hector. Es fehlt seiner Schrift vor allen Dingen ganz das auffallend widerhakige und gern schnörkelhafte, was besonders die unsaubere, leidenschaftlichere Handschrift seines Bruders characterisiert.

Die Schrift in dem Alexanderroman ist verschiedenartig. Beide Brüder scheinen daran geschrieben zu haben, wie sie ja selbst uns berichteten. Und zwar scheint Georg mehr geschrieben zu haben als Hector. Man vergleiche zum Beispiel die Schrift von fol. 9 b mit der auf Seite 112. Die letztere zeigt die Hector Mülichs, auf den meisten anderen Seiten ist die Schrift fast so accurat, wie die in der Handschrift des Georg Mülich.

Die Originalnotizen der Besitzer bez. Verfertiger der Handschriften geben uns ganz richtige Auskunft. Auch, dass der Einband des Augsburger Codex von Hector Mülich selbst ist, dürfen wir ihm gerne glauben. Er ist sehr primitiver Art. Es ist ein Pappband der von einem alten beschriebenen Augsburger Pergamentblatt überklebt ist.[1]

[1] Auf dem Pergament steht u A.: A° dm MCCCCXXXIII scriptum est iste liber per me Fried. Stambach vicarium chori eccl° aug· etc.

Die vorgenommene Arbeitsteilung des Münchner Codex wird eine genaue Ansicht und Vergleichung der Illustrationen mit denen des Augsburger bestätigen. Wir müssen allerdings berücksichtigen, dass dieser Codex zwei Jahre jünger ist. Hector Mülich hat grosse Fortschritte gemacht. Sein grosser Lokalpatriotismus steigert hier sein Können. Die Architectur Augsburgs tritt besonders hervor. Die Technik ist auch hier mehr eine malende als zeichnende. Die Wiedergabe von Wasser, Land und Bäumen ist dieselbe wie im Münchner Codex nur noch etwas besser. Noch mehr hat Mülich gelernt, das Bild zu vertiefen, die Verhältnisse zu beobachten. Auch das Colorit ist etwas reiner geworden. In die jetzt besonders bevorzugten figurenreichen Bilder ist mehr Leben gekommen, aber am besten ist meist die Landschaft.

Bemerkenswert für das perspectivische Können des Hector Mülich ist das Dedicationsbild. Tafel II.

Trotz aller Fehler verdient die räumliche Darstellung für jene Zeit das grösste Lob. Wenn die Figuren selbst mehr im Raume gesehen worden wären, möchte man annehmen, das Bild, mit den zweifellos portraitartigen Köpfen sei erst später hinzugekommen. Das Bild fällt allerdings aus dem Rahmen der anderen weit flüchtigeren Illustrationen des Hector Mülich heraus, doch brachte das die Aufgabe des Dedicationsbildes mit sich. Das frühzeitige portraitartige Auffassen in Augsburg wird uns auch in der kirchlichen Malerei auffallen.

Viel mehr grosse, einheitliche, persönlichere Art steckt jedenfalls in den Landschaftsbildern des Codex. Wo es irgend angeht bringt Mülich uns das Bild der Stadt und zwar meist im Mittelplane einer hügeligen Landschaft. Im grossen und ganzen vergisst er dabei nicht etwa die Grössenverhältnisse der Entfernung anzupassen. Berge, Menschen und Bauten nehmen nach hinten zu ganz entsprechend ab. Nur die Türme liess sein Lokalpatriotismus etwas zu schlank gestalten. Ein gewisses Schema liegt seinen Landschaften zu Grunde. Vorn grosse sich selbst oder Menschengruppen überschneidende Hügel. Vor der Stadt fliesst fast regelmässig ein Fluss vorbei. Es ist der Lech. Hinter der Stadt eine Reihe von Hügeln. Für die blaue Luft darüber bleibt immer noch Raum genug. Trotz dieser leicht schematisch

durchgeführten persönlichen Art gleicht kein Bild dem andern. Viel nachdrücklicher giebt uns Mülich im Vordergrund seine Eigenart, die verlangte figürliche Darstellung unterzubringen. Gar zu oft zeigt er uns hinter den coulissenartigen Bergen vorkommend lange Trupps von Kriegsvolk.

Wie grosse Fortschritte Hector Mülich in den zwei Jahren gemacht, zeigt z. B. das Bild auf fol. 116. Es stellt dar, wie 1456 viele Augsburger auf Flössen den Lech hinunter wider die Türken fahren. Hier sind die hinteren Fahrzeuge kleiner als die vorderen. Der Fluss hat natürlich abfallende oder durch Flechtwerk gehaltene Ufer. Die leicht ansteigende Uferlandschaft jenseits hat viel Naturwahrheit. Hector Mülich schwebt immer die heimische Stadt und ihre Umgebung vor. Wir werden später den Georg Mülich'schen Bildern entschieden wegen ihrer viel feineren Composition und Durchführung, wegen der lebendig aufgefassten Schlachtenscenen, wegen der weit liebevoller behandelten Architectur, den Vorzug geben, Niemand giebt uns aber ein so portraitartiges Bild vom damaligen Augsburg als Hector Mülich in dieser Handschrift.

Auf Seite 65 haben wir das turmreiche Augsburg ganz deutlich vor uns. Tafel II. In der Mitte der hohe Perlachturm. Gleich daneben das uns schon bekannte Rathaus, dessen Turm inzwischen vollendet wurde. Durch die Masse und Grösse beherrscht der Dom das Bild der Stadt. Mülich zeigt uns nur den Ostchor und die beiden Türme. Am andern Ende der Stadt erhebt sich der Lueg-ins-Land. Daneben ist wohl St. Stephan dargestellt. Eine klare Orientierung ist natürlich nicht gegeben, wie wir in dieser ganzen Zeit nie getreue Abbildungen finden werden. Das Wesentliche der Augsburger Stadtsilhouette giebt uns Hector Mülich dafür meisterlich wieder. Er ist ein Kind seiner Zeit, welches aber seine Zeitgenossen doch überragt.

Es ist nicht zufällig, dass wir in Hector Mülichs Chronik selbst immer wieder Redewendungen finden, die das indirecte Aufnehmen des Fremden kennzeichnen. Wenn Mülich schreibt «ich han auch gelesen das» oder «das han ich also geschriben gefunden» oder «ich han vernommen für die waurheit» so zeichnet er auch hier nur indirect die Natur ab. Er setzt sich nicht vor die Dinge. Es sind nur frische und sehr klare Erinnerungen,

seine Bilder. Diese Art zu Producieren scheint mir bei den Mülichs sehr stark ausgeprägt zu sein. So, nur weit weniger lebendig, nahmen wohl alle Geister jener Zeit die Aussenwelt in sich auf, als man eine eigentliche Geschichte nicht kannte und doch am liebsten Historien und Chroniken las.

Betrachten wir nun eine Arbeit des Georg Mülich, die sich gegenwärtig in der Königl. Hof- und Privatbibliothek zu Stuttgart befindet. (H. B. V. Hist. 52. Fo.) Die Arbeit ist, wie die letztgenannte, vom Jahre 1457.[1] Auch sie bringt Illustrationen zu der Chronik des Sigmund Meisterlin. Dieser Stoff reizte also ganz besonders zur Illustration.

Interessant ist es uns hier besonders zu verfolgen, wie zwei sehr verwandte Persönlichkeiten die gleiche Aufgabe lösten. Die Inschriften der Illustrationen belehren uns genau über die Zeit der Arbeit. Hector Mülich vollendete die Abschrift erst im Juni, Georg Mülich schon im April 1457.

Wir möchten demnach von vornherein annehmen, dass die Illustrationen des Hector besser seien. Der flüchtige Durchblick schon lehrt das Gegenteil. Georg Mülich ist unbedingt der feinere und befähigtere Künstler. Seine Landschaften sind weit entwickelter in jeder Beziehung, sein Colorit reiner, seine Zeichnung geschickter, seine figurenreichen Schlachtenbilder äusserst lebendig.

Da der Inhalt in beiden Codices der gleiche, dürfte ein Vergleich der entsprechenden Bilder angebracht sein.

Das erste Bild in beiden Handschriften zeigt die Erbauung Augsburgs durch die Vindelicenser. Tafel III. Wohl sofort dürfen wir annehmen, dass Hector Mülich das Bild seines Bruders benützte. Die Anlage beider Bilder ist zu ähnlich. Es ist nur überraschend, dass Hector so viel neue und glückliche Motive von seinem Bruder nicht entlehnte. Wie neu und reizvoll weiss Georg die Landschaft zu beleben und zu vertiefen, indem er den Lech fast ganz vom Vordergrunde aus, nicht an der Colonie vorbei, sondern um den Hügel, an dessen Fusse sie liegt, herumführt.

---

[1] Am Schlusse des Textes steht, nach einer ausführlichen Notiz über die Chronik, die Jahreszahl 1457 und «scriptum in augusta per jeorium mǒlich civė augustensē octō calendas abritis.

Das war eine feine künstlerische Erfindung. Georg Mülich lässt uns die Stadt erbauen sehen. Auch dies Motiv entgeht dem Hector. Bei ihm ist die Stadt fertig. Bei Georg sind die Personen wirklich bei der Sache. Hectors beschauliche Leute sind mehr Staffage. Der flüchtig arbeitende Hector modelliert fast gar nicht. Georg wirkt in Allem plastisch. Wir müssen erstaunen über sein originelles Können, uns über die Fläche des Bildes hinwegzutäuschen. Hectors Hügel sind mehr Coulissen. Wie schön beleuchtet und beschattet ist bei Georg Mülich der Hügel, der sich gleich hinter dem Wäldchen an der Stadt erhebt. Wie von der Sonne beschienen ist die weite wald- und wiesenreiche, leicht hügelige Landschaft im Hintergrunde. Ueber dem ganzen eine feine Luft und einige schwere Wolken. Sogar eine Schwalbe muss dazu dienen, unser Raumgefühl zu steigern. Alles ist ursprünglich gesehen und erfunden. Wir können an kein anderes Vorbild denken als an die Natur, die schwäbische Landschaft.

Wird man aber selbst hier nicht niederländische Vorbilder suchen wollen? Wie sich Riehl [1] schon energisch dagegen verwahrt, bei den Landschaften des Hector Mülich niederländischen Einfluss zu suchen, so dürften diese weit entwickelteren des Georg Mülich lauten Protest gegen derartige Entlehnungsversuche erheben!

Georg Mülichs Landschaften sind für ihre Zeit zu bedeutend, um bei ihrer Würdigung nicht auf die Frage eines etwaigen niederländischen Einflusses einzugehen.

Kämmerer [2] macht eine ganze Reihe von Miniaturen und Tafelgemälden verschiedener Herkunft namhaft, die schon vor den van Eycks «besonders schöne Landschaften» zeigen. Er giebt zu, dass schon Technik und Aufgabe der Miniaturmalerei manches Wagnis in dieser Beziehung erlaubten. Er sagt einmal direkt, «dass die deutsche Malerei vor dem Eindringen des flandrischen Einflusses die Landschaft kennt» und trotzdem spricht er den Brüdern van Eyck das Verdienst zu «den für die Entwicklung der Landschaftsmalerei entscheidenden Schritt

---

[1] Riehl, Studien p. 41.

[2] Die Landschaft in d. deutschen Kunst bis z. Tode Albrecht Dürers. Leipzig, 8°. 1886.

gethan zu haben». Das kann aber nur für die Tafelmalerei gelten. Denn, wenn nach Kämmerer, Dierck Bouts zuerst die drei Töne für die drei Landschaftsgründe einführte, so hat unser Georg Mülich Dierck Bouts übertroffen, denn er kennt nicht «die drei Töne», das ganze ist in einem, der Entfernung Rechnung tragenden, Tone gemalt. Wenn Gerard David «zuerst die Figuren des Vordergrundes durch Aufsetzen von Lichtern und Lokaltönen aus dem schwarzgrünen Grundton des Himmels heraus modelliert, so ist Georg Mülich auch dem Gerard David voraus. Wenn Kämmerer sich schliesslich genötigt sieht, W. H. Riehls Worte wiederzugeben: «die landschaftliche Scenerie van Eycks und seiner Schüler ist nicht selten gemalt, als ob der Künstler die Hintergründe durch ein Perspectiv und den Vordergrund mehr mit einem Vergrösserungsglas beobachtet hätte», so hat Mülich selbst die Landschaft der van Eycks weit übertroffen, denn bei Georg Mülich ist das keineswegs der Fall. Alles ist einheitlich gesehen und einheitlich gestimmt von gewissen perspectivischen Fehlern abgesehen.

Anregend haben gewiss niederländische Vorbilder auf Georg Mülich gewirkt, das ist um so eher wahrscheinlich als wir wissen, dass 1455 eine Altartafel für den Frohnaltar von St. Ulrich und Afra aus Flandern kam, die 200 fl. kostete.[1] Aber die Verwertung der Anregungen ist ganz selbständig. Und nochmals; Georg Mülich übertrifft in seinen kleinen Bildern zweifellos die niederländischen Tafelbilder.[2]

Mülich dürfte wohl dies — allerdings sonst nie erwähnte fremde Werk — gesehen haben. Umsomehr ist dann seine ganz selbständige Art der Auffassung der heimatlichen Landschaft zu bewundern wenn es auch, wie manche burgundische, niederländische und deutsche Miniaturen beweisen, leichter sein mochte in der illustrativen Kunst der Tafelmalerei voranzugehen.

Bei der Amazonenschlacht (Tafel IV) lassen beide Illustratoren die im Mittelgrunde des Bildes liegende Stadt durch einen

[1] Nur in Franks Annalen v. 1430—62 erwähnt. (ed. in Steichele, Archiv II.) Bd. 8°. 1859.

[2] Wie grade d. Illustratoren in d. Wiedergabe der Landschaft den Tafelmalern vorausgingen, siehe ausser bei Kämmerer a. a. O. auch bei: Schestag, d. Chronik v. Jerusalem. Jahrbuch XX. Bd. Wien 1899.

für die Bildfläche recht grossen Hügel überschneiden. Hector Mülich aber kann nicht von seiner Vorliebe, Truppen hinter stark coulissenartigen Hügeln auftauchen zu lassen, abkommen. Georg ist weit freier und geschickter. Er gewinnt vorne Raum für die lebhafte und figurenreiche Darstellung des gegebenen Themas. In allem macht sich hier Georgs grosse Ueberlegenheit geltend. Wie steif und fast unmöglich wirkt die Darstellung des «Kampfes» beim immer behaglichen Hector. Georgs ganzes Bild hätte kaum geschickter componiert, die Schlacht kaum lebendiger mit so wenig Mitteln geschildert werden können. Nicht nur das Ganze, auch einzelne Motive sind voller Leben. Es ist als ob er den Gegensatz von Schlacht und ländlicher Ruhe allmählich habe steigern wollen. Ganz vorn der Kampf, gleich dahinter die begleitenden Spielleute. Hinter dem Hügel die Stadt am vielgewundenen Flusse. Eine übersichtliche Landschaft. Darüber die heitere Luft, in der die Vögel herumschwirren. Im Kampf fällt die wuchtig zum Schlag ausholende Amazone auf und die hinter ihr, mit dem flatternden Turbanschleier, wie sie zum Lanzenstoss vorstürmt. Die im Hintertreffen befindlichen Amazonen sind mehr anmutig als kriegerisch geschildert. Bei Hector Mülich ist die Vertiefung der Landschaft durch die sich überschneidende Hügelmenge ganz gut angedeutet. Georg Mülichs weite, reizvolle Landschaft wirkt nicht nur durch die Zeichnung sondern auch das feine Colorit unendlich gross und tief. Hinter der Stadt erscheint bei beiden, plastisch nur bei Georg, wieder die Burg auf dem Hügel (die Wellenburg?) der Flaschenartige Turm im Georg Mülich'schen Städtebild kehrt häufig auf den Augsburger Bildern wieder. Es ist kein Kuppelbau, sondern, wie wir auf anderen Bildern sehen werden, sind es Scheingewölbe.

Das dritte Bild stellt in beiden Handschriften die Anbetung der Göttin Cisa dar. Dies Bild ist bei beiden sehr schlecht, bei Georg Mülich ist jedoch die Bewegung der heidnischen Göttin nicht ganz reizlos.[1]

[1] Wir besitzen von diesem Götterbilde drei ziemlich ähnliche Abbildungen, die wir des mehr archäologischen Interesses wegen im Anhang besonders betrachten.

Die Römerschlacht Hector Mülichs wird neben dem feinen vielseitigen Bilde des Georg kaum beachtenswert. Wenn Hector ein solches Landschaftsbild nicht einmal nachmalen konnte, so hätte er sich wohl das frisch erfundene und lebhaft dargestellte Motiv des Zeltaufrichtens, das das Bild Georgs so anschaulich macht, nicht entgehen lassen dürfen. Dafür ist das Städtebild bei Georg weit willkürlicher erfunden als das Hectors, was wiederum eine Reihe Augsburger Türme deutlich erkennen lässt. Georg ist Maler, Künstler; Hector der schnell illustrierende Chronist.

Das Schlachtenbild auf fol. 42 der Hector Mülich'schen Handschrift ist gewiss sehr lebendig, aber doch nicht so klar und anschaulich, wie das vorhergesehene Bild der Amazonenschlacht seines Bruders. Es fehlt die Ueberlegung in der Composition. Das Bild ist vielzusehr von oben gesehen, wenn man so den Mangel an richtigen Tiefenverhältnissen erklären will. Wie viel steifer sind auch die Pferde des Hector als die des Georg Mülich.

Merkwürdig verschieden und sehr characteristisch für jeden der beiden Brüder sind die Bilder der Christenlehre in Augsburg. Diesmal verdient Hector, der auch hier bei seiner Compositionsart bleibt, den Vorzug vor Georg, dessen minutiös ausgeführtes Bild mehr seine Schwächen als Vorzüge zeigt. Ganz abgesehen von der ungeschickt gewählten und durchgeführten perspectivischen Ansicht in die Stadt hinein, ist die Physiognomik der zwar recht plastischen Personen, bei weitem nicht so glücklich und treffend wie bei Hector. Die roh und rasch gezeichneten Gesichter des Hector geben die vielfache Wirkung der Glaubensbotschaft vortrefflich wieder. Das Stadtbild Augsburgs haben wir bereits besprochen. Dass Hector Mülich nur die Stadt portraitiert, wurde bereits gesagt.[1]

Ein weniger gutes Bild des Georg Mülich ist das zu Ca-

[1] Die Georg Mülich'schen Bilder helfen uns zweifellos das Bild der damaligen Augsburger Architectur ergänzen. So nüchtern, so ohne alle Gliederung wie bei Hector Mülich hat die Augsburgische Architectur nicht ausgesehen, das zeigen uns noch jetzt die gothischen Thürme der Stadt. Die Verziernng und Gliedernng der Banten durch Treppengiebel, Lisenen und Rundbogenfriese entspricht gewiss dem damaligen Bilde der Architectur.

pitel VI gehörige, das einen kriegerischen Zug darstellt. Die Ueberschneidung der aufziehenden Truppe durch den Berg hat er sich recht leicht gemacht. Der Zug der Ritter selbst ist voller perspectivischer Fehler. Aber ohne Reize bleibt das Bild doch nicht. Wie geschickt sind die zwei, bei dem brennenden Gebäude zurückgebliebenen, Ritter dargestellt.

Das letzte Bild, das wir in der Handschrift des Georg Mülich betrachten wollen, ist wiederum ganz vortrefflich. Seine drei Hauptstärken finden wir in ihm vereint, obwohl die weite Aussicht auf eine wechselvolle Hintergrundslandschaft fehlt. Dafür zeigt er uns, dass er auch der näheren Landschaft vortrefflich gerecht zu werden versteht.

Vorn haben wir das lebendigste von den packendsten Situationen erfüllte Schlachtengetümmel vor uns. Es ist weit figurenreicher als sein Amazonenkampf und weit übersichtlicher als das Kampfgetümmel bei Hector.

Wie fein ist wieder die Landschaft mit dem nahen Wald, dessen verschiedenes Baumwerk characterisiert ist. Der Fluss vor der Stadt, mit der Insel und der leicht gewölbten Brücke darüber. Wie sehr trägt die ganz minutiöse und doch äusserst flott gemalte Verteidigungstruppe der Stadt, hinter dem Buschwerk am Wasser, dazu bei, uns einen Begriff von der Entfernung, von der Tiefe im Raume zu geben. Merkwürdig bleibt nur, dass Georg Mülich, der Meister seiner Zeit in der landschaftlichen Vertiefung und der Luftperspective, so wenig die Linearperspective in seinen Städtebildern beherrschte.

Wir werden jedenfalls in den Augsburger Illustrationen des 15. Jahrhunderts vergeblich nach ähnlich gleichwertigen Bildern suchen. Solche Landschaften, vor allen Dingen, so lebhafte Schlachtenbilder, so einheitlich componierte und doch so verschiedenartiges darstellende Bilder persönlicher Auffassung finden wir auch im weitern Gebiete zu dieser Zeit nicht.

Leider suchten wir aber auch vergeblich nach anderen Arbeiten des Hector und besonders des Georg Mülich.

Und welche Fülle von Fragen stürmt auf uns ein bei Betrachtung dieser Bilder!

Wie kam Hector Mülich zu einer so grossen Auffassung?

Wie erreichte Georg Mülich diese feine Vertiefung, diese luftige Behandlung der Landschaft? Was und wo waren die Vorbilder? Wie haben wir uns den künstlerischen Entwicklungsgang der beiden zu denken? Wie war ihr Bildungs- und Lebensgang überhaupt?

Da wir keine früheren und späteren Illustrationen der Mülichs besitzen, wird wohl manche Frage unbeantwortet bleiben müssen, denn wir wissen ja, die Chroniken geben uns in künstlerischen Dingen nur ganz allgemeine Bemerkungen: Obendrein ist grad eine der umfangreichsten Chroniken von unserm Hector Mülich selbst verfasst und doch giebt er selbst nicht die geringste Auskunft in künstlerischen Dingen! Was sollen wir dann für Antworten von den anderen Chronisten auf unsere Fragen erwarten?

Einige Lebensdaten des Hector Mülich erwarten wir in seiner eigenen Chronik natürlich nicht vergeblich. Manches andere können wir daraus construieren. Aber über seinen Bruder Georg Mülich erwähnt Hector kein Wort. In den Handwerksbüchern der Maler, Glaser, Bildschnitzer und Goldschlager suchen wir beide vergeblich.[1] Allerdings unterrichten uns diese Urkunden erst etwa vom Jahre 1480 ab. In den Baurechnungen der Stadt ist uns Georg Mülich auch nicht begegnet. Nur in den wenig mittheilsamen Steuerbüchern der Stadt Augsburg (im städt. Archive dort) kehren beider Namen regelmässig wieder.

Suchen wir uns nun so gut es geht über die Mülichs zu orientieren.

Die Familie der Mülichs scheint adeliger Abstammung gewesen zu sein,[2] sicher zählte sie zu den wohlhabendsten Augsburgern im 15. Jahrhundert. Der Vater unserer beiden Illustratoren war Jörg Mülich, der nach 1462 gestorben ist. Das Geburtsjahr der beiden Söhne Hector und Georg dürften wir mit Fr. Roth zwischen 1410 und 1420 zu suchen haben. Hector Mülich war zuerst mit Ottilia Könzelmannin, in zweiter

[1] Robert Vischer, «Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg» in dessen Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart. 8⁰ 1886.

[2] Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg. III. Bd. hrsg. v. K. v. Hegel und F. Roth. 8⁰. Leipzig 1892.

Ehe mit einer Schwester des berühmten Jacob Fugger vermählt. Wie Fr. Roth ferner festgestellt hat war der Chronist Hector Mülich Mitglied der «Mehreren der Gesellschaft», Mitglied des Raths, als Zunftmeister der Kramer, ein Amt, das ihm die höheren Ehrenämter der Stadt — wie Steuermeister, Siegler, Baumeister — eintrug. Hector Mülich starb zwischen 1489 und 1490 als einer der reichsten Männer der Stadt, der mehr Steuern zahlte als z. B. sein reicher Schwager Jakob Fugger.

Was antworten uns diese Notizen auf unsere Fragen nach dem künstlerischen Entwicklungsgang des Hector Mülich?

Sicher ist: Hector Mülich war zeitlebens ein grosser Kaufherr. Wir haben es also mit den Arbeiten eines Dilettanten zu thun. Ist das nicht schon äusserst überraschend? Wenn ein professioneller Maler seiner Zeit so voraus gewesen wäre — wie die Arbeiten Hectors es sind — so wäre es schon bemerkenswerth, jetzt sehen wir dass ein Dilettant schon um 1450 so gross aufgefasste Bilder entwerfen, so sehr das Vertiefungsproblem schon zu lösen wusste! Oder sollten die Mülichs sich Illustratoren bestellt haben? Das ist nicht anzunehmen. Irgendwo hätte sich dann ganz gewiss der Maler genannt — oder die Auftraggeber hätten sich der besondern Ausgabe gerühmt.[1]

Was hat ihn so gefördert? Dass er als Kaufherr viel gereist ist, dürfen wir annehmen. Wir wissen von einigen Reisen. 1442 ist er in Nördlingen, 1450 ist er «das erste Mal» in Rom gewesen, das berichtet er uns selbst. 1452 wohnt er einer fürstlichen Hochzeit in Landshut bei. Sonderbarer Weise scheint er in Venedig nicht gewesen zu sein, im Fondaco dei Tedeschi hat er jedenfalls nie gewohnt.[2] Sollen wir vermuthen, dass er von auswärts starke künstlerische Eindrücke heimbrachte? Er selbst verräth davon auch nie ein Wort, nicht einmal gelegentlich seiner «ersten» Romreise! Und doch hatten er und sein Bruder schon viel vom «Renaissancemenschen in sich» der sich

[1] Dem König René dem Guten werden übrigens auch eine Reihe bester Miniaturen zugeschrieben. Vergl. dazu Chmelarz im Jahrbuch d. K. S. d. allerh. Kaiserhauses XI. Bd. Wien 1890.

[2] Simonsfeld, Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetian. Handelsbeziehungen.

durch seine Reisen, den Anblick mannigfaltiger Lebensverhältnisse und den anregenden Umgang mit Berufsgenossen etwas von jener weltmännischen Bildung und der Weite des Blicks erworben hatte, wodurch nicht wenige der hervorragenden Kaufleute jener Zeit unsere Aufmerksamkeit erregten.»[1] Die Weite des Blickes kommt entschieden in Hectors Chronik und in seinen Bildern zum vollen Ausdruck.

Auf die damalige Bildung hochstehender Augsburger wirft dies ein neues, glänzendes Licht.

Mülich dankt seine Eigenart nicht nur niederländischen Anregungen. Er wird auch an den verschiedenen gross ausgeführten — und zum Teil wohl auch gross aufgefassten Wandbildern seiner stolzen Vaterstadt — von denen wir früher einiges erwähnten — manches gelernt haben. Ausserdem fanden wir schon früher in den profanen Illustrationen so viel dreiste Kühnheit einer naturalistischen Darstellung teils sehr ungeübter Leute, dass Mülich wohl ohne Weiteres sich zumuten durfte, ein Werk in seiner Weise zu illustrieren.

Schwieriger aber ist es zu erklären, wie Georg Mülich zu einer so ausgebildeten künstlerischen Technik gelangen konnte, ohne doch Künstler von Beruf zu sein. Sollte er etwa — vielleicht als Maler-Unternehmer — das Handwerk der Maler erlernt haben? Es wäre doch möglich. Wir wissen ja vorläufig gar nichts über seinen Beruf!

Da wird in dieser Zeit sehr häufig ein Maler Meister Jörg erwähnt.

Sollte etwa Georg Mülich mit Meister Jörg identisch sein?

Dann wäre sein grosses Können erklärlich; dann bekämen wir auch eine ganz sichere Vorstellung von der ganzen damaligen Malerei in Augsburg! Vom Meister Jörg wissen wir vieles!

Meister Jörg, muss ein sehr vielseitiger Meister gewesen sein. Er muss eine grosse Werkstätte besessen haben. Also dürfte er wohl auch Werke illustriert haben.

Seine Vielseitigkeit geht aus einigen erhaltenen Baurechnungen hervor.

---

[1] Roth, a. a. O. Einleitung.

Für das Anstreichen von Fenstern auf dem Rathaus und dem Tanzhaus bekommt er 1429,40 fl. Auf dem Rathaus hatte er auch die Wappen in die «Gleser» zu malen. «Für das gemäuld in der rautsstuben» bekommt er 21 *tt.* ausbezahlt. 1439 wendet sich der Augsburger Rat an den Bürgermeister von Höchstädt «für seinen lieben Meister Jörg», damit er mehr Geld bekomme für die «taflen uff den fronaltar». 1456 «fasst» er — nach Frank's Annalen einen Palmesel den ein Ulmer Meister (wohl Multscher) geschnitten hatte. Wir finden ferner den Meister Jörg als Fahnenmaler, Ofenanstreicher etc. erwähnt.

Kurz der Meister Jörg besass eine sehr umfangreiche Werkstätte, er war Unternehmer grössten Stils, den alle Welt in Augsburg kurzweg «Meister Jörg» nannte.

Könnte also nicht der Meister Jörg mit dem hervorragenden Illustrator Jörg Mülich identisch sein? Dem damaligen Sprachgebrauch nach, wäre es möglich. «Meister Jörg Mülich» klänge fast pleonastisch für einen stadtbekannten Meister.

Ist es zeitlich möglich?

Das Geburtsjahr der beiden Mülichs setzten wir in das zweite Dezennium des 15. Jahrhunderts. Aber bereits 1423 wird in einer Baurechnung der Meister Jörg erwähnt. Sein Geburtsjahr müssten wir also ganz am Anfang des Jahrhunderts suchen, vielleicht noch früher. So früh dürfen wir aber Georgs Geburtsjahr kaum ansetzen. Seine Bilder von 1457 zeigen in der sicheren Linienführung gewiss nichts von einer etwa 60 jährigen Hand.

Wir können, die Frage der Identität der beiden lösen, wenn wir die Steuerlisten, die sich im Kreisarchive zu Augsburg noch befinden, daraufhin durchsuchen.

Wir finden da unter der Bezeichnung «am Weberhaus»
1427. Jerg Mülich dat 3 fl.
Mülichin dat 4 fl.
Filius eius dat 7 fl. 30 ₰

der Sohn ist wohl unser Hector Mülich. — Dagegen kommt in den Steuerlisten des gleichen Jahres auch ein Jörg Maler vor, dieser wohnt aber in der Strasse «Vom Könold». Er zahlt auch einen viel geringeren Betrag: nur 5 Groschen.

Später wohnt der Meister Jörg Maler «an der Horprugg». 1434 zahlt er 14 Groschen und 1441 und die folgende Zeit wohnt er immer «am Heilig Kreuzerthor», er zahlt etwa immer den gleichen Betrag, der aber stets weit geringer bleibt als der der Mülichs.

Jörg Mülich und Hector Mülich wohnen immer am Weberhaus. Ihre Steuersätze steigen von Jahr zu Jahr. Der Steuersatz ist erst 6 fl., 1466 aber giebt Georg Mülich 31, Hector 24 fl., 1486 zahlen sie gar 29 fl. bez. 40 fl.

Die Steuersätze beweisen, dass beide Brůder sehr wohlhabend waren. Wichtiger aber und allein für unsere Frage von Wert ist es, dass Meister Jörg immer ganz wo anders wohnt als Hector und Georg Mülich, dass ihre verschiedenen Steuersätze ausserdem eine Verwechslung nicht zulassen.

Wir wissen also jetzt ganz zuverlässig: Georg Mülich ist keineswegs mit Meister Jörg identisch. Da nun Jörg Mülich nie als Maler angeführt wird — was wohl so hohe Steuerbeträge schon ausschliessen — so bleibt uns nichts anderes übrig als anzunehmen, dass Georg Mülich als reicher Kaufherr Zeit genug haben mochte, sein zweifellos grosses künstlerisches Talent so grossartig zu entwickeln, dass wir nicht mehr von dilettantischen Leistungen sprechen können.

Dasselbe gilt von Hector Mülich, nur war er weniger künstlerisch veranlagt und legte vor allen Dingen auf eine feinere künstlerische Durchbildung keinen Wert, zumal er ja mehr Lust und Begabung für die Aufzeichnung der Geschichte seiner Vaterstadt gezeigt hat.

Also die Mülichschen Illustrationen sind Leistungen von Dilettanten. Verdienen sie desshalb weniger Beachtung als professionelle Arbeiten? Ganz im Gegenteil. Sie sind — besonders gilt das von den Landschaften des Georg Mülich — so ihrer Zeit voraus, dass sie in der Geschichte der Illustration, der Landschaft, der deutschen Malerei überhaupt, Beachtung verdienen.

Wenn die Bilder des Georg Mülich auch erst nach Jahren in verschiedene Hände gekommen sein sollten, so werden sie immer einen spätmittelalterlichen Künstler noch mächtig angeregt haben.

Ebenso darf wohl angenommen werden, dass diese Bilder doch zu vorzüglich für ihre Zeit und Stätte waren, als dass man nicht annehmen müsste, der Stand der übrigen Augsburger Malerei jener Zeit habe jenen grossangelegten, vertieften Bildern als Grundlage gedient.

Davon aber später.

Wie sehr die Mülichschen — besonders die Georg Mülichschen Illustrationen für ihre Zeit vorgeschritten sind, das zeigt uns sehr deutlich eine weitere Abschrift der Meisterlinschen Chronik. «Anno dm. 1480 Jar ward daz püchlin geschriben» von dem jetzt kurz die Rede sein soll.[1] Die Handschrift ist zweifellos augsburgisch. Sie enthält — später hinzugefügte — 60 Bildnisse der Augsburger Bischöfe und ausserdem bürgt wohl die höchst lokalpatriotische Inschrift für die Augsburger Herkunft. Auf fol. 263 steht:

«O cristi dir sey lob und er
In der küngelichen statt Augspurg vil her
Die do ligt in dem riess
Und gott in nötten nie verliess
Und ist gestunden M.LVIII jar
Vor cristus geburt das ist war.»

Die Bilder, in der Technik den Mülichschen verwandt, zwar mehr gezeichnet und laviert als gemalt, sind für das Jahr 1480 gewiss nicht schlecht. Aber wie weit stehen sie den Bildern des jüngeren Mülich nach. Gern werden figurenreiche Darstellungen gewählt. Die Landschaft wird im Vergleiche zu den Mülichschen Bildern recht nebensächlich behandelt, aber sie zeigt doch immer eine gewisse Verwandtschaft in der Anlage mit denen des Hector Mülich. Einmal ist sogar von einem reinen Landschaftsbilde zu reden, das durch gar keine figürliche Darstellung zu rechtfertigen versucht wird. (fol. 35.) Das ist zwar ein gewisser Fortschritt über die Georg Mülichschen Bilder, aber die weit unbeholfenere Formensprache, die

[1] Jetzt Städt. Bibl. zu Augsburg Aug. 1. (750). 8⁰.

wenig fein durchgeführte Modellierung und Vertiefung der Landschaft, lässt trotzdem das Bild weit älter erscheinen als Mülichsche Illustrationen.

Als uns aus der gleichen Chronik bekannte Bilder fallen uns hier nur auf die Amazonenschlacht, die Anbetung der Göttin Cisa (im Anhang besprochen) und Bilder aus dem Leben der h. Afra.

Wie steif und alterthümlich ist hier die Amazonenschlacht. Die Landschaft des Hintergrundes ist, so einfach sie auch wirkt, wohl das Beste, sie geht einigermassen in die Tiefe. Aber die beiden Reitertruppen, in ihrer leblosen Haltung türmen sich im Bilde auf, als ob sie auf einem steilen Hügelabhang kämpften.

Merkwürdig altertümlich wirkt grade das ganz selbständige Landschaftsbild, obwohl eine Landschaft als solche allein darzustellen gewiss für damals etwas ganz neues war! Ufer und Felsen haben die alte, fast stenographische Form. Auch die Vorliebe, alles ziemlich scharf zu contouieren ist recht archaisch. So ist der Wald des Hügels im Mittelgrunde, so sind die Bäume im Vordergrunde recht unnatürlich gezeichnet.

Noch unbeholfener wirkt, nach den Mülichschen Bildern, z. B. der Einzug des Kaiserpaares in die Stadt. (fol. 8ª.) Von einem Stadtbild kann hier noch keine Rede sein. Sie ist, nur in wenig erweiterter Form, angedeutet. Wo und wie die begleitende Schaar im Raume gedacht ist, ist unverständlich. Aber ganz abgesehen von diesem Mangel an perspectivischem, räumlichen Ueberlegen, geht in den Bildern dieses anonymen Illustrators nichts recht zusammen, weil die Verhältnisse nie zu einander stimmen.

Die später hinzugefügten 60 Bischofsbildnisse haben, selbst in den letzten, n i c h t s von portraitartiger Auffassung. Dies ist ein Mangel, den wir sonst in den Handschriften Augsburgs nicht finden. Ein Bild gleicht fast dem andern, auch kann nicht einmal von einer freien, willkürlichen Charakteristik die Rede sein.

Wir dürfen nach Verschiedenem annehmen, dass diese Illustrationen eher von der Hand eines Geistlichen als eines Laien stammen.

Auf Blatt 9ª haben wir ein Initial in Deckfarben, in goldenem, umrahmtem Felde, das eingepresste Muster zeigt — alles also so, wie in den gleichzeitigen kirchlichen Handschriften. Auch der Rand dieser Seite ist mit stilisiertem Blattwerk ornamentiert, wie es die Missalen und Psalterien der gleichen Zeit in Augsburg zeigen. Bedenken wir noch, dass der Miniator gern biblische Bilder bringt (Arche Noah, Geburt Christi, und Aehnliches) so dürfen wir wohl als Verfertiger der Bilder einen Geistlichen annehmen, der sich zwar dem herrschenden Stil in der profanen Illustration nicht entziehen konnte, im einzelnen aber sich mehr in der, einem kleinen Formate angepassten, Formensprache ausdrücken konnte.

Noch eine Abschrift der Meisterlinschen Chronik ist uns erhalten. Sie ist im gleichen Jahre wie die, der beiden Mülichs 1457 gefertigt. (Augsb. Stadtbibl. Ms. Aug. 60.) Sie könnte also noch mehr dazu dienen den Wert und die Eigenart der Mülichschen Bilder hervortreten zu lassen. Aber diese Handschrift enthält nur ein Bild und dies dient gleichzeitig als Unterlage für ein Initial. Schon dies lässt nicht recht einen Vergleich zu. Es hat technisch und rein bildlich mehr Aehnlichkeit mit den Miniaturen der kirchlichen Handschriften. Die letztere, dieser in manchen Punkten ähnliche, Arbeit, glaubten wir als Arbeit eines Geistlichen ansehen zu dürfen. Diese Handschrift hat thatsächlich ein Klosterbruder verfertigt. Hainricus Pittinger schrieb sie auf Wunsch des Siegmund Gossenbrot. Wir wissen aus Wittwers Catalogus einiges über den Pater Hainricus Pittinger vom Kloster St. Ulrich und Afra. Er arbeitete viel in verschiedenen Künsten, «fuit enim ante introitum religionis aurifaber, bonus illuminista et bonus scriptor». Wir verstehen es sehr wohl, wenn der frühere Goldschmied und jetzige Klosterbruder sich mehr an die kirchliche Kunst anschloss, wo in kleinerem Rahmen die Initialbilder mehr mit Deckfarben und Auftragung von Gold zierlich ausgeführt wurden. Sein einziges Bild dieser Handschrift repräsentiert aber doch in der Darstellung mehr den Character der Mülichschen Illustrationsweise. In der Form und Technik steht es der kirchlichen Kunst näher.

Das Initial «W» auf fol. 1 ist nur von einfacher roter

Kante quadratisch umrahmt. In dem gegebenen Felde, auf welches das goldene «W» einfach aufgelegt ist, sehen wir ein recht geschicktes Bild der Stadt Augsburg. Der Perlachturm ist fein horizontal gegliedert. Das Stadtthor links kennen wir auch schon. Der Blick über die Dächer der Stadt ist nicht ungeschickt. Vorn auf einer sehr sorgfältig gemalten grünen Wiese, mit dunkelgrünen Tupfen für das Gras, stehen rechts und links Sigmund Meysterlin und der Auftraggeber Sigmund Gossenbrot. Die Figuren sind keineswegs lebendig erfasst, der Kopf des Benedictinermönches aber recht fein. Die Ausführung ist recht gut, die Zeichnung nicht gedankenlos. Die Modellierung geschieht häufig durch Schraffierung, doch hilft die Farbe immer mit. In dem Bilde tritt recht die Farbenfreudigkeit der kirchlichen Miniaturen hervor. Das Thor ist rot bemalt, die Dächer grün und rot, hinten in der Stadt blassrot. Der Perlachturm ist rot ornamentiert, der Himmel ist tiefblau.

Sonst zeigt der Codex nur die einfacheren, nichtumrahmten, zweifarbigen Initialen mit roten Federverschnörkelungen. Auch diese Art wurde besonders in den kirchlichen Handschriften ausgebildet. Einmal finden wir — wiederum eine Eigentümlichkeit der kirchlichen Handschriften — ein stilisiertes Blattranken-Ornament als Randleiste.

So giebt uns der, sonst nicht weiter bemerkenswerte Codex ein Bild von der gleichzeitigen Geschmacks- und Stilrichtung in den klösterlichen Werkstätten. Hier ist der gewisse Anschluss an die profane Kunst nur zu natürlich. Wir werden aber später sehen, wie doch beide Arten ihren ganz bestimmten Charakter wahrten.

Was ist den bisher betrachteten profanen Augsburger Illustrationen wesentlich?

Wir haben keine Werke gefunden, die auf eine professionelle Ausübung der Kunst schliessen lassen. Das Thema der Illustrationen war fast bei allen das Gleiche. Allen mit Ausnahme der viel jüngeren anonymen Handschrift, war eine gewisse Grosszügigkeit eigen. Besonders fiel die grosslinige Landschaft auf.[1] Wie diese hatte auch die Architectur etwas por-

[1] Dasselbe ist auch fast allen frühesten **Holzschnitten** Augsburgs eigen, die sich sogar schon von den meist detaillierteren Ulmer Holz-

trätartiges. Auf allen Bildern sieht man das Bestreben der Meister, das Bild zu vertiefen. Die Ueberschneidungen spielen folglich eine grosse Rolle, und diese bedingten wieder eine gewisse Art der Composition des Ganzen. Die Luftperspective ist meist besser, als die der Linie. Ausgeprägten Sinn für das Grosszügige und Einheitliche zeigen auch die vielfigurigen Bilder. Die Masse wird recht lebendig erfasst.

Das Format ist möglichst gross. Das Bild füllt gern das ganze Blatt aus. In der Technik spielt das leichte Colorit eine grosse Rolle. In der Modellierung fällt der Farbe bez. dem Pinsel immer die grössere Rolle zu, als der Zeichnung und der Feder.

Eine ähnliche, wenn auch rohere Technik fanden wir bereits vorher, diese forderte dort wie hier ein freieres, grösseres Format. Von irgendwelcher Vertiefung der Landschaft fanden wir aber vorher nichts. Wie kommt es, dass nun — wenigstens nach dem Erhaltenen zu schliessen — mit einem Male das Problem der Vertiefung, der naturalistischen Landschaft so lebhaft in Augsburg aufgegriffen und teils mit so eminentem Geschick gelöst wird?

Wäre es das historische Thema allein gewesen, so hätten die früheren Arbeiten ähnlichen Inhalts doch mindestens Ansätze zeigen müssen. Sollte vielleicht der Lokalpatriotismus im Grunde den neuen Stil so früh gezeitigt und entwickelt haben? Wir nahmen ja schon früher einen Einfluss der vielen Gemälde an den Gebäuden der Stadt auf die Miniaturmalerei an. Andrerseits wurde daran erinnert, dass das Problem die Landschaft zu vertiefen, nicht nur in Augsburg, sondern überall fast gleichzeitig, wenigstens durch Ueberschneidungen zu lösen versucht werden. Dies Problem lag eben in der Zeit. In den niederländischen Tafelbildern tritt es uns nur am häufigsten und intensivsten vor Augen.

---

schnitten unterscheiden. z. B. d. Augsburger Bibel v. Pflanzmann. 1470. d. «Spiegel» des Augsburger Druckers Sorg v. 1476. Zainer's «Guldin Spil» Augsb. 1472 Bämler's Kreuzfahrt Augsburg 1480 u. A. In den meisten ist auch das Figürlische Augsburger Miniaturen sehr verwandt, doch macht die verschiedene Technik einen sicheren Vergleich der betr. Meister unmöglich.

Wie stand es jetzt mit der gleichzeitigen Wandmalerei in Augsburg? Von den äusseren Wandmalereien ist uns nichts erhalten. Nur einige Gemälde in Innenräumen ermöglichen uns noch eine leichte Orientierung.

Da ist uns zunächst aus dem für uns so bemerkenswerten Jahre 1457 eine Holzbalkendecke aus der ehemaligen Amtsstube des Weberhauses in Augsburg erhalten.[1] Die — später dreimal übermalten Bilder — sind, laut eigener Inschrift, von Peter Kaltenhof in Augsburg. Die Malereien füllen vor allen Dingen die sehr langen und schmalen Verschalungstücke des hölzernen Segmentbogen. Es ist eine lange Folge von Darstellungen aus der biblischen Geschichte. Die schmalen Bildflächen bringen es mit sich, dass der Gesammteindruck und die Anlage eine ganz andere ist, als die der gleichzeitigen Illustrationen.

Die künstlerische Wirkung musste durch den ausgesprochen ehrhaften Zweck dieser «biblia pauperum» an der Wand, sehr leiden.

Stetten spendete den Bildern überschwengliches Lob, indem er sie mit «Guckkastenbildern»[2] vergleicht, was für unseren Geschmack gewiss nichts Gutes sagt — aber die Bilder thatsächlich characterisiert. Janitzschek[3] fiel das ihnen stilistisch wesentliche auf; dass nämlich der Landschaft in diesen Darstellungen schon eine grosse Rolle zugewiesen wurde. Schon allein deshalb dürfen wir nicht dasselbe, wie Waagen[4] sagen «dass sie rohe und ganz handwerksmässige Arbeiten seien, welche weit unter der Stufe, der aus anderen Malereien dieser Zeit sich ergebenden Ausbildung der Kunst stehen.»

Hinter den Illustrationen des Georg Mülich stehen sie allerdings sehr zurück.

Weit wichtiger und wohl auch characteristischer als diese schmalen Holzbildfolgen für die damalige Wandmalerei in Augsburg, sind uns die ältesten Wandbilder in der Goldschmiedskapelle zu Augsburg.[5]

---

[1] Jetzt bayr. Nationalmuseum Katal. VI. Bd. Nr. 223/27.
[2] Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte von Augsburg I. Bd. 1779. p. 271.
[3] Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. 1890. p. 267.
[4] Waagen. Kunstgewerbe und Künstler. II. Bd. 1845.
[5] Drechsel, die Goldschmiedskapelle in Augsburg, in Zeitschr. d. h.

Nach Drechsels Untersuchungen bestand die Kapelle bis 1496 nur aus dem Chor und 2 Gewölben. Die malerischen Füllungen dieser 2 Gewölbebogen kommen hier also nur in Betracht. Ein Kunstmaler Weinmayer in München, dessen Urteil Drechsel einholte, behauptete, die Bilder seien von einem Meister der Cölner Schule und spätestens 1420 in Cöln gemalt worden.

Mit einem so oberflächlichen Urteil brauchen wir uns aber nicht weiter abzugeben.

Das erste Gewölbe zeigt in seiner linken Hälfte ein grosses figurenreiches landschaftliches Bild der heiligen 3 Könige. Die eng aneinander gedrängten Hügel bilden tief eingeschnittene enge Thäler oder Hohlwege. Aus diesen ziehen in langen Schaaren die Gefolgschaften der Könige hervor. Auf den Hügeln stehen einzelne Bäume und ganze Waldungen. Oben im Hintergrunde auf einem Berg eine grosse Burg. Darüber der blaue Himmel. Dasselbe Compositionsmotiv liegt dem andern Bilde im zweiten Bogen zu Grunde.

Auch hier ist kein eigentlicher Raum im Vordergrunde für die Darstellung gelassen. Die Landschaft, d. h. die Berge, erfüllen selbst den Vordergrund des Bildes. Die Composition des Figürlichen ist durch die landschaftliche Composition gegeben. Im Hintergrunde wieder bewaldete und kahle Berge, von einem derselben überschnitten liegt oben eine recht gut dargestellte Stadt. Hinter dem einen Berge steigt die Sonne empor. Die ganze Landschaft zeigt verschiedene Beleuchtungseffecte.

Dass wir bei Allem, was uns hier wesentlich auffällt, an die Mülichschen Landschaften denken, ist wohl mehr als naheliegend. Die Compositionsweise ist bei Hector Mülich ganz ähnlich.

Sollen wir trotzdem diese Wandbilder landschaftlich und zeitlich so weit von den Mülichschen Illustrationen weg verlegen, wie das bisher geschah. Sollten sie wirklich schon vor 1430 gemalt worden sein? Mir ist aus dieser Zeit kein land-

---

Vereins f. Schwaben und Neuburg. XIX. Jahrg. 1892. Sehr gute Aufnahmen sind in dankenswertester Weise vom Hofphotogr. Höfte dort erst jüngst gemacht worden.

schaftlich so bedeutendes Bild in Augsburg bekannt wie diese beiden hier. Auch in der Cölner Schule nicht. Oder sollen wir gar zu den Niederländern wieder gehen?

So früh dürfen wir ganz gewiss diese Bilder nicht datieren, obwohl Einiges noch archaische Stilisierung zeigt. Die schollenartige Zeichnung der abfallenden Berge scheint übrigens durch die Aufgabe und den Raum gerechtfertigt. Wir würden selbst dem spätmittelalterlichen Maler zu viel perspectivisches Können zumuten, wenn wir in einem so viel höheren als breiten Bilde erwarteten, dass er die sich hintereinander aufbauenden Berge nicht in steiler, schollenartiger Weise abschnitte, um Raum für die Darstellung wie hier, zu gewinnen. Dort, wo der Maler diesen Raum sich nicht schaffen musste, da lässt er die Berge ganz natürlich abfallen. Strengere, archaische Baumstilisierung zeigt sich auch nur im Vordergrunde und nur bei einzelnen Bäumen, die mehr decorativ wirken sollten. Zwar die Architecturformen wirken für die Mitte des 15. Jahrhunderts etwas befremdlich, erinnern wir uns aber, wie verschiedenartig die heimische Architectur bei den beiden Mülichs aussieht. Doch wir wollen auf diese Einzelheiten nicht zu viel Gewicht legen, denn nur in seltenen Fällen kann im Mittelalter die Architectur zur sichern Datierung und Lokalisierung eines Bildes führen. Nur eines noch, was neben dem wesentlichen Character der beiden Bilder auch nicht die Zuschreibung einem so frühen cölnischen Meister zulassen dürfte.

Die etwas kurzen, grossköpfigen Figuren, die in der Bewegung doch meist recht steif sind, sind in den uns bekannten augsburgischen Typen — auch den Trachten nach — weit verwandter als die Cölnischen derselben Zeit.

Alles[1] spricht dafür, die Bilder einem Augsburger zuzuschreiben und ihre Entstehung etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu setzen. Sie einem bestimmten Meister zuzu-

---

[1] Für die Trachten vergl. man z. B. die Bilder des Augsb Cod. 1. von 1480; diejenigen des Hector Mülich zum Alexanderroman v. 1455 und dann die Hs. des Ulrich Schriber von Strassburg v. 1422. — Das wird nur noch mehr dazuführen, die Bilder der Kapelle nur wenig vor 1450 anzusetzen.

schreiben, halten wir vorläufig für unmöglich, obwohl es uns an Namen nicht fehlt. Entstanden sind sie gewiss vor den Mülichschen Arbeiten von 1457 und wahrscheinlich eher in den 40er als — wie Dr. Alfr. Schmid annahm [1] — in den 30er Jahren.

Sie bilden also etwa das Mittelglied in der stilistischen Entwickelung der bisherigen Augsburger Wandmalerei und der Handschriftenillustration um die Mitte des Jahrhunderts.

Es sind nun wohl noch einige Handschriften der Betrachtung wert, die zeitlich und landschaftlich nicht sicher bestimmt, aber nach den gewonnenen stilistischen Eigentümlichkeiten hierher gehören dürften, oder durch ihre andere Formensprache und Auffassung die lokale Augsburger Eigenart hervorheben können.

Riehl bespricht in seinen Studien [2] eine Handschrift, die für die damalige Naturbeobachtung, für die stilistische Entwicklung von grossem Interesse auch für uns ist. Der Codex [3] (C. l. m. 61) enthält eine Schrift «Vom Herkommen der Stadt Augsburg» und Guidonis de Columnia's historia troiana. Riehl sagt mit Recht, da diese Handschrift mit den anderen nur zufällig zusammengebunden sei, könne das nicht als Beweis für die Herkunft der Illustrationen aus Augsburg angeführt werden. Mir erscheint die Herkunft aus Augsburg für durchaus nicht zweifelhaft. Jedenfalls ist nach der Betrachtung mehrerer Augsburger Illustrationen gleicher Art, ein Versuch die Illustrationen im gleichen Codex zu lokalisieren, jetzt nicht ganz unangebracht. (Tafel VII.)

Auf fol. 159 sehen wir eine Amazonenschlacht. Die Landschaft tritt sehr hervor, obwohl der Hauptdarstellung ein grosser Raum des Bildes eingeräumt ist. In der Mitte des Hintergrundes erhebt sich wieder der schon oft dargestellte Berg mit der

---

[1] Beilage zur Allg. Zeitung 1890. Nr. 256.

[2] p. 41 ff.

[3] Es lassen sich deutlich 3 verschiedene Illustratoren feststellen, ich spreche hier nur von den beiden Illustratoren die die kürzeren Figuren und die figurenreichen Bilder herstellten. Dieser Codex entstand zweifellos in einer Werkstatt, in der auch stark mittelrheinisch beeinflusste Illustratoren arbeiteten, die hier durch ausserordentlich schlanke Figuren und arme Compositionen auffallen.

Burg. Die Hügel sind recht gut modelliert. Gewisse Beleuchtungsversuche gemacht. Auf einem anderen Bilde sehen wir (fol. 159b) hinten zwischen Felsen ein gestreiftes Ackerfeld. Aber keine Einzelheit drängt sich uns auf. «Die Landschaften sind höchst merkwürdig, besonders durch den freien, auf das Ganze gerichteten Blick»! (Riehl a. a. O. p. 42.) Ein Characteristikum, das wir auf die vorher betrachteten Augsburger Bilder auch anwenden möchten. Die Architectur weicht allerdings sehr von den sonstigen «Abbildungen» Augsburger Bauten ab. Dehio und Bezold bringen eine ganze Reihe von Bauten in Worms, Cöln, St. Riquier u. A. die mit den hier häufig dargestellten centralartigen Bauten grosse Aehnlichkeit haben. Und doch erinnern uns viele Bauten weit mehr an solche, die wir auf Augsburger Illustrationen gesehen haben. So kommen uns die Thortürme mit ihren 4 Erkern an den Dachansätzen, die vielen Dachreiter auf den Längsschiffen der Kirchen, die schon häufig gesehenen flaschenartigen Kuppelbauten, recht bekannt von Augsburger Stadtbildern her, vor. Sie wirken nur aufs Erste fremd, weil die indirecte Art des Aufnehmens und Reproducierens der mittelalterlichen Maler im Einzelnen so ungleiche «Abbildungen» uns überlieferte.

Einen sicheren Anhalt giebt uns allerdings dies noch nicht für die Lokalisierung. Zieht man aber noch die ruhige Faltengebung, die ziemlich kurzleibigen Figuren, die weder besonders lieblich, noch besonders schön, gern aber stark characterisiert werden in Betracht, so dürfte bei einem weiteren Vergleichsmaterial immerhin zunächst Augsburg in Frage kommen, denn dies alles war den meisten Augsburger Illustrationen auch eigentümlich.[1]

Nicht nach Augsburg doch in diese Zeit gehört eine sehr gefällige Handschrift, die ein Tractat über «die geistige Gemahelschaft zwischen Gott und Seele» enthält. (C. g. m. 775.) Der Codex enthält noch drei andere ähnliche Abhandlungen. Auf der ersten Seite der ersten drei, die nicht illustriert sind, steht «anno Domini M. cccc liiij yst geschrieben diess puch».

[1] Auch das Wasserzeichen (Wage) kommt häufig in den Augsburger Papierhandschriften vor.

Dem Papiere nach dürften wohl aber alle vier Handschriften von gleicher Zeit und Hand sein. Die Handschrift enthält eine grosse Zahl leicht colorierter Federzeichnungen.

Die Scene ist immer nur ganz gering angedeutet. Unten ein brauner Bodenstreifen, oben ein blauer Streifen für die Luft. Von Landschaft ist nirgends zu sprechen. Der Vorzug der Illustrationen liegt in der Behandlung des Figürlichen. Der Körper interessierte den Maler mehr als der Kopf, das finden wir im östlichen Schwaben nie. Der Maler will Figuren darstellen, nicht wie die Augsburger, die wir kennen gelernt haben, ein g a n z e s Bild. Das Colorit arbeitet viel mit Aussparen des Papiergrundes. Die Form der Figuren ist im allgemeinen recht schlank, der Oberkörper ist sehr kurz, die Beine sehr lang. Die Männer stehen gern breitspurig da, bei den Frauen ist die Ausbeugung der einen Hüfte, das «S»förmige betont.

Obwohl nun der Kopf sehr klein dargestellt erscheint, ist doch auffallenderweise das Ohr selten vergessen zu zeichnen!

Von Vertiefung des Bildes kann kaum die Rede sein. Das Verhältnis der Personen zur Architectur und anderen Dingen fehlt noch ganz.

Die Stilisierung der Naturformen ist noch sehr archaisch, hier wird der Vorsprung der Augsburger in der Darstellung der Landschaft sehr fühlbar. Land und Felsen zeigen immer die alte Schollenform. Wasser und Bäume sind etwas freier stilisiert, d. h. die Blätter nicht mehr einzeln dargestellt. Diese Freiheit brachte die ganze Technik mit sich.

Aber trotz des Fehlens eines entwickelten, breiten Naturalismus, einer landschaftlichen Schilderung überhaupt, verdienen die Zeichnungen doch, wegen der Betonung des Figürlichen Beachtung. Der Ausdruck einzelner Personen ist besonders durch die Körperhaltung sehr fein wiedergegeben, nur fehlt in Allem das Grosse, was den Augsburger Illustrationen so eigen ist.

Wenn wir grad nach dieser Handschrift zwei rohere Augsburger Arbeiten noch ganz flüchtig betrachten, so wird dies in künstlerischem Sinne gewiss zu beider Nachteil nur geschehen, obwohl auch diese rohen Arbeiten in der Entwickelungsgeschichte der Kunst bemerkenswert sind.

Ein Leben des heiligen Ulrich vom Jahre 1454 (C. g. m. 751) aus dem St. Ulrich Kloster in Afra und dort von einem Bruder Johannes Klesatel geschrieben und mit einer Reihe colorierter Bilder geschmückt, verdient hier Erwähnung. Die Illustrationen lassen kaum ahnen, dass wenige Jahre darauf so vollendete Landschaftsbilder in Augsburg geschaffen werden konnten, aber sie zeigen doch weit grössere Ansätze zur landschaftlichen Darstellung, als alle die Handschriftsillustrationen, die wir mehr dem schwäbisch-alemannischen Gebiet zuschrieben.

Der Technik nach haben wir es mit colorierten Zeichnungen zu thun. Das Colorit ist wieder sehr fleckig.

In der Darstellung beschränken sich die Bilder zwar sehr auf die Wiedergabe des Themas mit möglichst wenigen und meist sehr verkümmerten, fast grotesken Figuren, aber die Scene ist doch immerhin ausführlicher dargestellt, als es für den mittelalterlichen Beschauer nötig gewesen wäre.

Auf Bild fol. 27 ist ein Wald darzustellen versucht, durch den der heilige Ulrich auf einer Inspectionsreise zu Wagen grad kommt. Etwas ausführlicher ist der Wald auf dem Bilde des heil. Eustachius (fol. 120) dargestellt. Auf fol. 128 ist versucht ein Ackerfeld wieder zu geben. So ungeschickt die Darstellungen sind, so sind sie doch ein Beleg dafür, dass in Augsburg frühzeitig und allgemein der Versuch gemacht wurde, die Landschaft in ihrer verschiedenen Art wiederzugeben und nicht mehr blos durch einen Bodenstreifen, wie wir dies in weit geschickteren und künstlerischeren Illustrationen anderwärts noch lange finden. Gerecht werden konnte Bruder Johannes Klesatel diesem schwierigen Problem keineswegs. Er war überhaupt ein sehr ungeschickter Zeichner. Die Figuren haben oft nur vier Kopflängen, die Bewegungen sind ebenso ungeschickt wie die Verhältnisse der Dinge untereinander unrichtig sind. Und doch treten neben dem Wollen, der Landschaft besser gerecht zu werden, auch andere Augsburger Eigenarten in seinen Zeichnungen hervor. Einmal giebt er ein Handgemenge im Gesamteindruck recht gut wieder (fol. 16) und die schlanken Türme seiner Stadt bemüht auch er sich schon recht getreu wiederzugeben.

Ungefähr dasselbe liesse sich von dem gleichfalls recht rohen

Chronikwerke sagen, das «Johannes Erlinger in Augusta» 1468 fertigte (C. g. m. 568).

Nur ein Bild wollen wir daraus betrachten, das ebenfalls die Inspectionsreise des h. Ulrich darstellt. Gross sind die Fortschritte nicht!

Ja die Baumformen sind sogar altertümlicher als in der 14 Jahre älteren Handschrift. Dagegen strebt Erlinger entschieden mehr nach Modellierung Die Bäume, die «Hügel» neben der Strasse und auch die Figuren wirken plastischer. Die Schraffierung der beiden ersteren Formen zeigt wenigstens das Bestreben nach plastischer Gestaltung des Terrains.

Mit diesen minderwertigen Handschriften, klösterlicher Herkunft, wollen wir die Betrachtung der profanen Handschriftenillustration der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorläufig beschliessen.

Eine wesentliche Eigentümlichkeit, selbst in dieser schlechten Art von Bildern, wollen wir im Auge behalten: Es ist der Zug in möglichst freier, grosser und natürlicher Weise das Leben zu schildern, und zwar besonders dadurch, dass das Bild an Vertiefung gewann. Das führte leicht zu einer grosslinigen Landschaft.

B. Die kirchliche Miniaturmalerei in Augsburg.

Technisch, stilistisch und formell verschieden von den bisher betrachteten profanen Illustrationen sind die Bilder und der sonstige Schmuck in den kirchlichen Handschriften. Dort fanden wir Illustrationen, hier haben wir es mit eigentlichen Miniaturen zu thun.[1] Dort selbständige Bilder, hier meist Bilder zur Zier in Initialen und selbständige Ornamente auf den Seitenrändern. Dort fanden wir, wie Stil, Technik und Form von der Aufgabe beeinflusst wurden. Dürfen wir hier nicht vermuthen, dass das scheinbar nur conservative Element der Miniaturen, auch mit deren Aufgabe sich entwickelte? Wir

[1] Möchten diese Bezeichnungen hier gestattet werden, weil sie manche weitläufige Besprechung ersparen. Wir denken ja heute nicht an die Ableitung des Wortes Miniatur von minium, Mennige, sondern an das kleine, sorgfältig, «minutios» ausgeführte Bild.

würden der einen wie der anderen Art von Bücherschmuck nicht gerecht, wenn wir neben anderen Factoren, nicht auch die Art der Verwendung und des Gebrauches der Handschriften berücksichtigen würden.

Die Chroniken und die Historien gingen von Hand zu Hand.[1] Man las sie und betrachtete ihre Illustrationen wie wir heute etwa ein illustriertes ethnographisches oder geographisches Werk.

Die kirchlichen, schweren Pergamenthandschriften blieben in der Kirche, sie wurden feierlich auf dem Altare aufgeschlagen. Das andächtige Volk sah deren tieffarbigen, goldgrundigen Schmuck durch das geheimnisvolle Dunkel der Kirchen hindurch. Der davor celebrierende Priester aber, der ja wusste wie viel Liebe und Mühe jedes einzelne Bildchen gekostet hatte, musste sich bei deren Anblick erbaut und in seiner Würde gehoben fühlen. Wie die buntbemalten Plastiken und Altarbilder — die ja damals noch recht bescheiden waren — in der Ferne als stimmungsvolle Decoration, in der Nähe aber durch den Ausdruck als Erbauungsmittel wirkten, so war auch die wesentliche Aufgabe der Miniaturen, der illuminierten, kirchlichen Handschriften überhaupt, eine doppelte im Wesen der Gothik begründete.

Auch später noch finden wir in den kirchlichen Handschriften längst nicht so viel gedruckte Werke mit etwa nur colorierten Bildern, wie sie die nicht für den Gebrauch in der Kirche bestimmten Werke aufweisen. Die prächtigen Psalterien und Motetten des Hans Mülich des 16. Jahrh.[2] sind noch geschrieben. Ihre grossen Malereien tragen aber unverkennbar den durch die Renaissance lichtvoller gewordenen Kirchen Rechnung.

Der erste datierte Augsburger Codex dieser Art trägt die Jahreszahl 1459. Es ist ein Proprium Sanctorum (C. l. m. 4302) aus der Bibliothek des Klosters St. Ulrich und Afra.

Schon rein formell welcher Unterschied von den profanen

---

[1] In dem Cod. germ. 581 ist eine ganze Reihe von Namen fürstlicher Leserinnen auf dem inneren Deckel zu finden. Die Damen geben dazu in kurzen Worten den Eindruck der Lectüre wieder

[2] Hans von der Gabelentz, Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhdt. Strassburg, 8°. 1899.

Handschriften! Dieser Codex misst 53 : 37 cm. Die profanen Handschriften waren meist von Quartformat. Wie dieser Codex, sind die meisten kirchlichen auf Pergament — nicht, wie die profanen vorzugsweise — auf Papier geschrieben. Dort fehlte fast stets eine Randornamentation, hier entfaltet sich dies immer üppiger. Die profanen Illustrationen waren höchstens durch breite Linien eingefasst, hier ist die Umrahmung der Bilderinitialen eine sehr sorgfältige. Es sind meist vielfach profilierte quadratische oder oblonge Rahmen, die Holz oder Stein darzustellen scheinen. Sie sind aus verschiedenartigen Teilen zusammengefügt. Ihre schwere Form scheint sagen zu sollen, dass es sich hier um sehr ehrwürdige Darstellungen handelt. Wohl mag es sein, dass die Illustrationen der Rahmen oder doch der stark betonten Umrahmung entbehrten, weil, wie wir sahen, die Wandmalerei auf sie eingewirkt haben mochte. Die Illustrationen waren Texterklärungen, die Initialbilder wollten kleine Andachtsbilder vorstellen.

Der Grund der Bilder dieses Codex, wie der meisten dieses Jahrhunderts, ist fast stets ein goldener. Auffallend viel finden wir in dem Goldgrund mittels eines Stempels eingeprägte Ornamente: Eicheln, Sterne, Blatt- und Blüthenformen. Gern wird auch das goldene Feld durch eingeritzte Linien carriert. Dies setzt eine sehr pastose Technik voraus. Diese begünstigt eine feinere Modellierung der Körper, insbesondere der Köpfe, die naturgemäss auf den kleinen Andachtsbildern möglichst seelisch durchgebildet werden mussten.

Betrachten wir nun einige der Bilderinitialen des Codex. Nicht alle Initialen nämlich dieses, wie der folgenden Codices, enthalten bildliche Darstellungen.

Der quadratische n i c h t profilierte Rahmen ist bunt ornamentiert, der Buchstabe selbst in Blattgold aufgelegt. Aus dem inneren, einfarbigen Felde sind Arabesken herausgeholt. Die sich ergebenden kleinen Eckfelder sind durch stilisiertes Blattwerk ausgefüllt.

Die erste Bildinitiale,[1] auf dem gleichen Blatt, zeigt in profilierter, aus zwölf Teilen zusammengesetzter Umrahmung,

[1] Grösse etwa 10 qcm.

innerhalb des Buchstaben den h. Andreas. Er steht auf einem grünen Wiesenstreifen, der nur einige Kräuter in leicht stilisierter Form zeigt. — Solche Einzelheiten fehlten in den Illustrationen fast ganz, nur der Holzschnitt begünstigte sie wieder. Der Grund des Bildes ist goldaufgelegt und zeigt feine, regelmässig verteilte Ornamentpressungen. Der Buchstabe selbst ist Grün in Grün, d. h. das Blattornament ist hellgrün auf dunkelgrünem Grunde gemalt. Dieses feine, einfarbige Colorit wird immer feiner ausgebildet und ist den Augsburger Initialen besonders eigen.

Die etwas kurze Figur des Heiligen steht in würdiger Ruhe in der Mitte des Feldes. Der mehr ovale, fächerartige Nimbus ist in den goldenen Hintergrund eingraviert. Der Faltenwurf ist ruhig und schwer, unten etwas steif auffallend, am Arm unmotiviert bauschig. Hier, wie sonst, sind die Lichter in feinsten, weissen Strichelchen aufgesetzt. Sehr sorgfältig ist der Kopf behandelt. Das Carnat blassrosa, das fleischige Gesicht, besonders um die Augen herum, sehr fein modelliert. Ueberraschend fein wird — gegen die Illustrationen — das Auge wiedergegeben. Weniger Mühe ist auf die kleinen Hände verwandt. Die Wirkung des Ganzen ist trotz aller Unvollkommenheiten eine vornehme, ernste zu nennen.

Fol. 197 b zeigt in Initial U einen Bischof. Er steht in einem ganz unperspectivisch gezeichneten Kapellenraume. Die Figur, von etwa $6^1/_2$ Kopflängen, ist in den Einzelheiten wieder vortrefflich gemalt.[1]

Der Initialschmuck des Codex zeigt einen beständigen Wechsel feiner und geschmackvoller Ornamentation. Die Füllung der Felder bringt stetig wechselnde Motive und auch

[1] Das Bild interessiert besonders wegeu des dargestellten Altarbildes, das auf der Mensa selbst steht Wir erkennen auf dem queroblongen Hauptbilde, das glänzenden Goldhintergrund zeigt, deutlich Christus am Kreuz, rechts und links davon je eine kleinere (weibl.?) und eine grössere (männl.?) Figur. Das rechte schmale Flügelbild zeigt eine einzelne Figur. Die Verteilung der Figuren auf der Tafel, lässt vermuten, dass das Original keineswegs eine geschlossene Gruppierung der Kreuzigungsscene zeigte. Die meisten Altäre und Altarbilder, die wir in den Illustrationen und Miniaturen fanden, haben übrigens diese einfache Form und Darstellung. Bei Georg Mülich allein fanden wir einmal einen Altar mit 12 kleinen, plastischen Apostelfiguren.

die feine Farbennuancierung der Buchstabengerippe ist immer wieder eine andere.

Auf fol. 77 ist ein Initialbild mit dem heiligen Ulrich mit Fisch und Stab. Auf fol. 90 ist in Initial G die heilige Afra dargestellt.[1] Sie steht auf Holzscheiten an einem Pfahl angebunden und erleidet den Feuertod. Die Initiale selbst ist weniger fein durchgebildet.

Die Haltung der Heiligen ist ruhig, fast steif. Ihre Figur ist, dem weiblichen Ideal jener Zeit entsprechend, grösser und schlanker als die männlichen. Demselben Ideal entspricht auch das lange, offene, rötlich-blonde Haar. Die Fältelung ist, wie in fast allen Augsburger Bildern, langlinig ohne Kleinliches und Knittriges. Das Spielbein ist aber — auch das finden wir häufig — sehr betont. Das Gesicht, mit den tiefliegenden Augen, zeigt edle Formen. Seelenruhe und ein leichter Schmerz scheinen darin zu liegen. Die Stirne ist sehr hoch. Die Augenbrauen liegen hoch über den Augen, die Ohren setzen ganz richtig an. Neben der Märtyrerin facht ein junger, knabenhafter Richtknecht, dessen niederer Stand durch ein roheres Gesicht characterisiert wird, in fast kniender Stellung mit einem Blasebalg das Feuer an. Die Haltung des Knaben ist recht leblos. Aber lebensvolle Darstellung dürfen wir in den Miniaturen zunächst nicht erwarten. Handelt es sich doch zunächst nur um Andachts- und Heiligenbilder, die nicht viel zu erzählen brauchten, da die Legenden doch in grösseren Kreisen bekannt waren als die Historien.

Die Hintergrundslandschaft mit den vielen haufenartigen Bergen fällt etwas aus dem Rahmen der sonst in Augsburger Handschriften gesehenen, grosslinigeren Landschaften. Recht fein ist dagegen die Luft. Kleine weisse, von oben beschienene Wölkchen verteilen sich etwas sehr regelmässig in der nach unten zu blasser werdenden blauen Luft.

Die dritte zu besprechende Initiale «V» fol. 118, ist ausnahmsweise von einem diagonalbuntgestreiften Rahmen gefasst. Der Buchstabe selbst ist golden, darein sind Sterne gepresst.

---

[1] Vergl. damit Holzschnitt fol. 103 in Zainers, Vitae sanctorum. Augsburg. 1472.

Der Grund des inneren Feldes ist tiefblau. Maria sitzt auf einer erhöhten Truhe. Die Haltung der schlanken, nur durch die verzeichneten Arme verunstalteten Figur, hat etwas statuarisches. Das fein modellierte Gesicht ist von grossem Reize im keuschen, innerlich glücklichen Ausdruck. Die Falten sind diesmal weit unruhiger und kleiner als sonst, allerdings wird dies etwas durch die sitzende Stellung motiviert. Die Hände sind wiederum weniger fein oder glücklich behandelt. Die Beleuchtung des Gewandes fesselte besonders den Miniator. Mit feinsten, weissen Strichen setzt er die «Lichter» auf, man vergisst schliesslich selbst über all den fein durchgeführten Einzelheiten, wie hässlich doch im Grunde die dargestellte Figur mit den dünnen Beinen ist.

Eine Initiale M auf fol. 113 wäre noch bemerkenswert durch die Construction der Buchstaben, eine Initiale (fol. 116) mit der Geburt Mariens könnte noch die vollkommene Unfähigkeit des Miniators zeigen, in einem kleinen Raum, mehrere, einigermassen lebensvolle Personen darzustellen.

Seinen Namen hat er uns nicht überliefert, vielleicht seine Initialen. Fol. 154 steht auf einem Bande in lateinischen Majuskeln: I.M.H. Auf einem Bande, das in einer Initiale «S» läuft (fol. 167) finden wir MH, also mit dem grossen I selbst wiederum I.M.H.[1]

Der Codex giebt uns schliesslich Veranlassung zu einigen Bemerkungen über die Randornamentation der kirchlichen Handschriften Augsburgs.

Fast immer ist im Anschluss an eine Bilderinitiale, der Seitenrand mit einer Arabeske aus stilisiertem Blattwerk geziert. Dieses Randornament fanden wir in den profanen Handschriften nur ganz ausnahmsweise da, wo wir aus verschiedenen Gründen die Arbeit eines Klosterbruders vermuthen mussten. In den kirchlichen Handschriften treten sie jetzt immer mehr hervor. Hier ist der Randschmuck noch recht spärlich, aber doch nicht als Nebensache behandelt. Auf fol. 1 läuft dies Ornament den ganzen Rand entlang. Auf fol. 77 deckt es nur den

---

[1] **Vergl. dazu die Initialen in Werken Molitors, bei Riehl, Studien p. 91. Anmerkg. Auch bei Nagler kommen diese Initialen vor.**

unteren Rand, dafür wird es aber durch einen sitzenden Affen belebt.

Woher kommt diese Art der Randverzierung? In der ersten Hälfte des Jahrhunderts fanden wir sie in Augsburg nicht. Sehen wir uns etwas weiter um. Riehls Forschungen unterrichten uns gründlich über Bayern. Für das westliche Nachbargebiet fehlt dagegen noch jedes Orientierungsmaterial. Riehl hat bereits den durchaus deutschen Character[1] in der streng ornamentalen und grosszügigen Behandlung dieser Ranken festgestellt und auf das ganz andere Wesen der leichten französischen und der naturalistischen niederländischen aufmerksam gemacht.[2] Woher hat wohl Augsburg die Anregung zu dieser Ornamentation bekommen?

Eine Salzburger Bibel von 1428—1430[3] zeigt bereits ein reich entwickeltes Rankenwerk (cf. Abbildungen bei Riehl p. 14, 15) dass wir ohne Weiteres denken müssen, das Ornament sei von dort nach Augsburg gekommen. Einen directen Zusammenhang werden wir zwar nicht annehmen, denn es könnte wohl auch «an dem geschickten Randornament» einer böhmischen Bibel von 1446, die sich im Kloster zu Benedictbeuern befand «ein bayrischer» — von Augsburger Buchmaler — «jener Zeit wohl einiges gelernt haben».[4]

Woher das Rankenwerk die Augsburger Miniatoren direct hernahmen, lässt sich vorläufig nicht feststellen, denn in verschiedener Form wurde es in jener Zeit vielerorts beliebt. Die Frage genau zu beantworten, gäbe für eine besondere Arbeit Stoff genug. Zweifellos haben sich aber am frühesten die böhmischen Handschriften durch ihre fein entwickelten rankenartigen Randverzierungen ausgezeichnet.[5]

Riehl bringt grad aus den 50er Jahren mehrere Hand-

[1] Ganz augenfällig unterscheiden sich die Augsburger Ranken von den moosartigen niederländischen, den meist in ein umrahmtes Feld gemalten französischen Randornamenten. Aufd. Verwandtschaft mit böhmischen und Salzburger Randverzierungen wird weiter unten hingewiesen.

[2] Riehl, Studien p. 51 ff.

[3] Riehl, Studien p. 46 ff.

[4] Riehl, Studien p. 20.

[5] Jul. Schlosser, d. Bilderhandschriften König Wenzels I., Jahrbuch XIV. Wien 1898.

schriften, die in dieser Sache besonderes Interesse verdienen. Diese Handschriften wurden von Heinrich Molitor[1] aus Augsburg gefertigt. «Bei Molitor schliesst sich an die spätgothische Initiale eine elegante Ranke, die zwar im ganzen streng ornamental, aber doch einige Ansätze zu natürlichen Blumen zeigt.» In Augsburger Handschriften fand ich keine Arbeit Molitors. Nach Riehl scheint er seine Thätigkeit überwiegend bayrischen Klöstern, nämlich Tegernsee und Scheyern gewidmet zu haben und zwischen 1448 und 1451 in Augsburg gelebt zu haben.

Sollen wir nun annehmen, dass Molitor es war, der das Rankenwerk nach Augsburg brachte?[2] In Tegernsee's reicher Bibliothek mochte er wohl andere Arbeiten mit reichem Rankenwerk vorgefunden haben. Auffallend ist jedenfalls, dass in den fünfziger Jahren dieses neue Ziermotiv in Augsburg auftritt. Jedenfalls hat, wie Riehl meint, Molitor dazu beigetragen den Zusammenhang der Augsburger und bayrischen Schule herzustellen. — In diesem Falle scheint Augsburg der empfangende, Molitor der vermittelnde Teil gewesen zu sein.

Ranken als Randschmuck werden, wie gesagt, jetzt vielfach und vielerorts verwandt. Wie Augsburg aber sehr rasch ihnen ein festes lokales Gepräge gab, so scheint das auch in anderen Städten und Landschaften der Fall gewesen zu sein.

Ein Brevier aus der Klosterbibliothek Ellwangen mag hierzu erwähnt werden.

Der kleine Octavband zeigt neben äusserst sorgfältigen Initialbildern auch ein ganz characteristisches von der Augsburger Art stark verschiedenes Rankenwerk. Auch die Initialen sind hier nicht in schwere profilierte Rahmen — wie in Augsburg — gefasst, sondern auf ein dunkelfarbiges, nicht contouriertes, Quadratfeld gemalt. Wir können diese Art jedenfalls weit weniger als Vorbild für die Augsburger betrachten, als etwa die Salzburger oder die Molitor'schen Arbeiten.[3] Die Blattformen

---

[1] Riehl, Studien p. 86 ff. 91 ff. 98. 105. 106. 110.

[2] Der Weg, auf dem der Augsburger Rankenschmuck hergekommen, liesse sich etwa so scizzieren: Böhmen (von Frankreich aus) um 1400 — Salzburg (1420) — Tegernsee (1450) — Augsburg (um 1480).

[3] Der Einfluss auf die kirchl. Miniaturen Augsburgs kommt jetzt vorzugsweise vom Osten und Süden. Die profanen Hss. entlehnten bisher

lehnen sich ziemlich streng an die architectonischen Krabben an. Auch coloristisch sind sie ganz anders und viel leichter behandelt als die in Farbe und Form schweren Augsburger Randleisten.

Uebrigens finden wir in diesem Codex auch andere Randverzierungen z. B. die moosartige in Holland so häufige Goldarabeske.

Wohl in Augsburg selbst scheint der jetzt zu betrachtende Codex entstanden zu sein. Er wurde, wie die Inschrift des Miniators uns sagt, 1481 von Leonhardus Sallwirk de Güntzburg gemalt. (K. öff. Biblioth. Stuttgart. Ms. biblia fol. 59.)[1]

Die Seiten mit Bildinitialen sind hier voll umrankt, reicher und leichter als in den älteren, weniger schwer und überfüllt als in den jüngeren Augsburger Handschriften. Auf dem inneren Rande läuft ein Stab, der wenig von Blattwerk umrankt wird. Von diesem Stabe aus geht oben und unten je eine Ranke. Beide gehen um den Text herum und verschlingen sich mit ihren Enden, ausnahmsweise nur, gegenseitig.

Blätter und Blumen zeigen nur ganz spärliche Spuren von Naturalismus, es ist aber auch keineswegs etwas von einer Anlehnung an Zierformen der Architectur zu spüren. Weit am natürlichsten aufgefasst ist das jetzt häufiger verwendete belebende Element der Tiere. In dem Rankenwerk auf. fol. 13 kommen Pfau, Zeisige, Finken vor. Ein Hirsch wird von einem Hunde verfolgt. Die für Augsburg characteristische Umrahmung der Initialen finden wir ebenfalls hier.

Besonders schön ist die Seitenumrahmung von Blatt 24ª. Unten kniet ein Wappenhaltender Engel. Die Einreihung der Tiere in das Rankenwerk ist sehr geschickt. Sehr fein ist das Initialbild mit der Geburt Christi. Das ganze innere Feld des Rahmens ist Gold, also auch die Luft des Bildchens. Der Stern, wie die von demselben auf die Maria herabfallenden Strahlen ist mattgold. Die hellbeleuchtete Hintergrundslandschaft ist trotz der notwendigen und noch von kleinen Details erfüllten Kleinheit, doch grosszügig erfasst und vertieft das Bild. (Tafel VIII.)

---

ihren literarischen und künstlerischen Inhalt dagegen vorzugsweise vom Westen.

[1] Kugler, kl. Schriften fol. 59.

Nur noch einiges im Allgemeinen Bemerkenswerte über den Codex. Zweimal finden wir auf dem Seitenrande einen naturalistischen Zweig: Fol. 48 einen Eichenzweig, fol. 61 eine Weintraube mit Blattwerk. In den Initialbildern tritt die schwäbische Vorliebe für meist zu kurze Gestalten mit grossen Köpfen und für die einfache, ruhige langlinige Faltengebung hervor. Anderen Geschmack zeigt das ganzseitige Kreuzigungsbild fol. 12.

Die Umrahmung des Bildes, mit den Medaillons für die Evangelisten an den Ecken, folgt in freier Weise einem sehr alten Schema. Die Figuren sind hier recht schlank sie haben etwas Gespreiztes in der Bewegung. Der Ausdruck der vorzüglich durchgeführten Gesichter ist fast übertrieben lebendig und grenzt an's Pathetische. Das Carnat der Männer ist bräunlich, das weibliche fahl und hell. Der Leib Christi ist merkwürdig hart gezeichnet, als ob er eine Holzplastik wiedergäbe und das ganze Bild wirkt wie die freie Copie eines — vielleicht fremden — Tafelbildes Ganz auffallend ist die Landschaft. Auf keiner Augsburger oder schwäbischen Miniatur fanden wir bisher eine ähnliche, wie diese. Von den vorderen, teils etwas bewaldeten Hügeln wird eine grosse Meeresfläche überschnitten. Dieses wird durch einige (gondolaartige) Schiffe belebt. Am Strande zieht sich eine Stadt hin, die entschieden mehr an italienische als deutsche erinnert. Statt der Luft ist der Hintergrund blattgold belegt und diagonal gefeldert und mit gepressten Sternen ornamentiert.

Eine ganz ähnliche Architectur, nur von noch ausgeprägterem italienischem Character finden wir in dem Extractus Missae vielleicht aus dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts, der aus dem Kloster St. Ulrich und Afra stammt (c. l. 23322). Hier erhebt sich aber über den flachen und den gewölbten Dächern der Stadt der Himmel. Aehnlich beiden, wenn auch wiederum weniger ausgeprägt undeutsch, ist die Hintergrundslandschaft bez. Architectur auf dem Kanonsbilde im Missale der Münchener Frauenkirche das Riehl besprochen hat.[1]

[1] Riehl, Studien p. 131 ff. Abb. 30.

Am entwickeltsten aber auch am befremdlichsten im Stile ist das Missale aus Augsburg. Die Münchner Arbeit, die besonders im Randschmuck stark an den Geschmack zweier Augsburger — zuletzt zu besprechenden — Psalterien sich anschliesst, steht künstlerisch hinter diesen zurück. Der Miniator unseres «Extractus Missae» ist sehr geschickt zu nennen. Die Randornamentation ist weit freier und leichter in Zeichnung wie Farbe als in Augsburger Arbeiten sonst. Er weiss die Ranken aber nicht so zu beleben durch die Tierwelt. Manche Decorationsmotive sind ganz neu und stehen der Renaissance sehr nahe. Auf fol. 2 ist oben ein geflügelter männlicher Kopf, einer antiken, phantastischen Maske ähnlich. Unten ist ein Bild von zwei Säulen flankiert, wie wir sie wenig entwickelter bei Burkmaier finden. Aus den Säulen wächst ein Blattornament heraus, das das Bild oben abschliesst. Auch sonst ist die Umrahmung der Bilder eine freiere, von der Augsburger Kunst unabhängige. Nur die Füllungen der Initialfelder sind mit den in Augsburg üblichen Pressungen verziert. Trotzdem mahnt uns vieles andere noch, den Codex mehr an das Ende des Jahrhunderts zu rücken.

Sonst ist bei der Geburt des Herrn meist die Hütte als leichte, gezimmerte Laube mit Strohdach dargestellt. Hier ist es eine reichere, ruinenhafte Architectur, die uns ja von den deutschen Meistern der Renaissance so gern gezeigt wird. Auch der Thron Gott Vaters auf dem Initialbild der heiligen Dreieinigkeit (fol. 3a) ist architectonisch aufgefasst. An die Renaissance mahnt auch der Putto auf dem unteren Rande derselben Seite. Der Schwung in der Bewegung des Schmetterling fangenden Knaben ist dem Mittelalter ganz fremd. Auf fol. 4 finden wir als decoratives Motiv einen sechsfach geflügelten Kopf. Denken wir an das Kreuzigungsbild mit der fremden Architectur so müssen wir entweder den Miniator als einen sehr entwickelten ansehen, der Niederländisches früh aufnahm, oder wir müssen den Codex erst ans Ende des 15. Jahrh. setzen. Denn auch die sehr satten, tiefen Farben fallen auf.

Weit zurück steht in jeder Beziehung, gegenüber diesem Codex ein Missale aus dem heiligen Kreuzkloster zu Augsburg. (C. l. m. 4102). Wir können es uns kaum später als in den

70er Jahren entstanden denken. Allerdings ebenso gut wie ein befähigter Miniator das letztbesprochene Missale, durchaus nicht erst um die Wende des Jahrhunderts gefertigt zu haben braucht, so kann diese rohe Arbeit auch weit später entstanden sein, als wir nach dem primitiven Stil annehmen durften. So geschickt der Miniator des letzten Codex, so ungeschickt war der des vorliegenden.

Das Rankenwerk von fol. 7 ist magerer als sonst und füllt etwa $^3/_4$ der Seite. Die ganze Behandlung des Initials ist typisch Augsburgisch. Der Buchstabe selbst ist wiederum einfarbig, blau in blau, ornamentiert. Das Rankenwerk wird allein durch den schon längst verwendeten (— in den byzantinischen Handschriften fehlt er fast nie) — Pfau belebt.

Von ebenso wenig geschickter Hand und von einem seiner Zeit noch weit mehr zurückgebliebenen Miniator ist ein anderes (c. l. 4103) Missale aus demselben Kloster, das offenbar weit weniger auf künstlerisch ausgestattete Handschriften gab oder geben konnte, als das von St. Ulrich und Afra.

Auch hier genügt die Betrachtung einer Seite. Die Umrahmung und die Initiale hat sehr viel Aehnlichkeit mit der eben betrachteten. Es lehnt sich diese zweifellos an das ältere Vorbild an. Doch ist es nicht wahrscheinlich, dass beide in einer Werkstatt entstanden seien. Denn von diesem Codex, den wir gern in die 80er Jahre oder noch früher datieren möchten, ist nach der eigenen Inschrift des Miniators erst 1501 gefertigt worden. Er diene hier nur als Beispiel wie die Datierung durch solche Nachzügler erschwert wird. Nur der wappenhaltende Engel macht die Arbeit jünger erscheinen als sein Vorbild.

Weit deutlicher sagt uns der Schmuck eines anderen Missale die Zeit, in der es entstanden, obwohl die Initialbilder keineswegs irgend welchen künstlerischen Wert haben. (C. l. m. 4104.) Das Vorkommen ganz naturalistischer Blumenzweige und Ranken (fol. 191 b) spricht für das ausgehende Jahrhundert. Wir finden zwar ähnliche Ranken anderwärts früher, für Augsburg aber — und dieser Codex ist ja sicher dort entstanden — ist es erst für die Spätzeit des 15. Jahrh. typisch. — Auf fol. 23 ist die Composition der Ranke leichter als sonst. Nur der

Pfau, der recht unbeholfen gezeichnet ist, kommt darin vor. Unten ist ein Wappen angebracht mit springendem Fuchs. Für alles Figürliche war der Miniator weit weniger beanlagt als für Ornamentation. Die Initialbilder, besonders das des Petrus fol. 191 b, sind sehr schwach. Es wäre übrigens wohl möglich, dass wir zwei Miniatoren hier anzunehmen hätten, da auch der Wert der Seitenranken ein sehr verschiedener ist.

Dem Streben nach naturalistischer Darstellung konnten sich aber auch weniger geschickte Miniatoren dieser Zeit nicht entziehen. Deshalb malten grad sie wohl weit lieber einmal eine naturalistische Ranke an den Rand, als dass sie in dem engen Raum einer Initiale versucht hätten, dieser Tendenz zu folgen. In so kleinem Raume forderte es eine sehr geschickte und geübte Hand. Es erscheint uns sehr erklärlich, dass sich, wie wir sahen, zuerst der rücksichtslose Naturalismus in den grossen, oft nicht einmal begrenzten Illustrationen zeigte. Zudem ging immerhin besonders das Malen auf dem rauhen Papier viel schneller von statten als das pastose Aufsetzen der Farben auf das fettige Pergament. Infolgedessen dauert es in der kirchlichen Malerei viel länger, bis wir, besonders in den Initialen, neu aufgefasste und geschickt gemalte und gezeichnete «Bilder» finden.

Der Miniator eines kleinen Brevier vom Ende des Jahrhunderts aus dem Kloster St. Ulrich und Afra in Augsburg (C. l. m. 23161) mochte das Beengende des Raumes für bildliche Darstellungen im neueren Geiste fühlen.

Er wusste sich zu helfen. Er zeigt zwar, dass er es schon fertig bringt, recht feine Bildchen in die Initialen zu malen, im allgemeinen fühlte er sich jedoch dazu nicht sicher genug.

Die Initialfelder füllt er deshalb lieber einfach in der alten rein ornamentalen Weise aus. Er legt Gold auf und presst darein mit den vorhandenen Stempeln Eicheln, Sterne und Blumen. Die eigentlichen Bilder malt er weit lieber auf den Rand. Aber auch da nicht immer in engbegrenzte Felder, sondern so wie die Darstellung es ihm wünschenswert erscheinen liess. (cf. fol. 392.) Dadurch kam von selbst eine gewisse Unregelmässigkeit in die Randornamentation. Die stilisierte Ranke umrahmt nur selten den grösseren Teil des Textes. Oft gehen nur von der Mitte des Seitenrandes aus, nach oben und unten in Ranken

auslaufende Blätter. Lieber malt unser Meister auf freie Randstellen kleine naturalistische Pflänzchen oder dergl. Dem ganzen Blatt fehlt deshalb die Composition. Aber denselben Mangel fanden wir in den ersten naturalistischen Federzeichnungen der profanen Handschriften. Von überlegter Composition ist erst dann die Rede, nachdem die einzelnen Dinge in neuer, naturalistischer Weise und zwar mit einer gewissen Leichtigkeit vom Künstler dargestellt werden konnten.

Die erste Seite ist ganz umrankt. Die Initialen sind von profilierten, zweifarbigen Rahmen eingefasst. Das Innere ist mit Gold aufgelegt, die ganze Ornamentation ist die übliche. Im Initialbilde sitzt David auf einem Throne, die Harfe spielend. Neu ist auf dem Rande die Darstellung von vier Halbfiguren Heiliger. Auf dem unteren Rande kniet ein Benedictiner vor der nackten Halbfigur Christi. Ihm zugewandt wächst aus einer Blume des Rankenwerkes heraus ein kleiner geflügelter Engel, der ihm etwas darzureichen scheint.

Das Blatt hat sehr gelitten, besonders die mit Deckfarben hergestellten Initialen. Sollen wir darin einen Beweis sehen, dass sich unser Miniator auch technisch besser auf die in dieser Beziehung leichteren Nebenbilder verstand?

Von Bildinitialen interessiert uns für Augsburg besonders ein «C» auf fol. 50 mit St. Ulrich als Halbfigur, mit Fisch und Stab. Auf fol. 54 finden wir die heilige Afra in Initial «D». Die etwas kurze, aber sehr fein gemalte Figur ist hinter einen Pfahl gebunden. Sehr graciös — ein neues Motiv — fällt ihr Kopftuch am Gesicht vorbei, es ist vorn auf die Brust leicht gelegt und fällt an der andern Schulter entlang.

Sehr geschickt und gefällig ist die Haltung des heiligen Sebastian, dessen schön modellierter Leib der Form des «J» folgt. (Init. I. fol. 130).

Nun lässt der Miniator die Initialfelder meist leer und wählt fast nur noch den Rand zu grösseren und breiteren Darstellungen.

Sehr lebendig ist die Maria am Kreuze (auf dem Rande von fol. 153) dargestellt. Ein Teil ihres Schleiers flattert in der Luft. Diese Lebhaftigkeit giebt dem Ganzen schon etwas dem Mittelalter Entwachsenes. In den Miniaturen finden wir dies nur eigent-

lich im letzten Dezennium. Merkwürdiger Weise zeigen verschiedene Grabreliefs im Domkreuzgang zu Augsburg weit früher (um 1480) schon dieses neue «Motiv» einer freieren Auffassung.[1]

Die Verschlingung des Stabes der Randleisten wird jetzt leichter und häufiger. Wir denken schon manchmal an Anfänge jener schleifenartig verschlungenen Schnörkel, wie sie die Renaissance als Zierrat an Buchstaben und auf Randleisten liebte.

Originell ist die Darstellung eines der Wunder des heiligen Benedict. (fol. 392.) Zuletzt mag noch das Bild der Geburt Mariae auf fol. 461 erwähnt werden. Wenn, auch perspectivisch nicht schlecht, so steht es doch ähnlichen Bildern in den profanen Handschriften der Mitte des Jahrhunderts nach.

Alles in Allem sehen wir, wie der Miniator auf ganz individuelle Weise den neuen künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit gerecht zu werden versucht.

Er stand in dieser Hinsicht keineswegs allein.

Eine illuminierte «Expositio regulae S. Benedicti» aus dem St. Ulrichskloster ist dem letztbesprochenen Codex in künstlerischer Beziehung verwandt. Es treten uns auch in ihm einige neue Elemente entgegen. Der Codex wurde vom Bruder Thomas Rieger in Augsburg 1495 geschrieben — und wohl auch gemalt. (C. l. m. 4308.)

Zunächst fallen uns die Initialen auf. Nur die quadratische Form der Umrahmung ist beibehalten. Anders ist aber die Ornamentierung, anders die Technik der Initialen. Sollen wir dies allein damit erklären, dass wir hier keine Handschrift haben, die besonders für den Gebrauch in der Kirche bestimmt war. Gewiss muss dies in Erwägung gezogen werden, giebt es uns doch auch eine Erklärung für das Fehlen der Seitenumrankung und gewiss erlaubte die andere Bestimmung auch die Anwendung der leichteren Technik, wie sie der profanen Illustration eigen ist. Die Bilder und Initialen sind hier nicht in Deckfarben ausgeführt sondern sorgsam colorierte Federzeichnungen.

[1] Schröder, die Grabdenkmäler im Kreuzgang des Augsburger Domes in der Zeitschrift des histor. Vereins von Dillingen. 1898. 1899.

Auch hier, wie im letzten Codex finden wir ausser den Initialbildern, eine ganz selbständige «Legende in 120 Bildern» im Anhang. Der gleichen Behandlung der Luft, des Carnats, des Bodens, der Baumformen und der Falten nach dürften die Bilder des Anhangs, wie der Initialbilder von gleicher Hand sein.

Die andere Technik trug zu einer anderen, leichteren coloristischen Wirkung bei. Die Rahmen der Initialen sind fortgefallen und sind durch einfarbige breite Streifen ersetzt, also wie wir es bei den Illustrationen meist fanden. Immer wird viel mit Aussparen des Pergaments gearbeitet. Die Füllungen der Buchstaben selbst sind teils noch die alten, blattförmigen, häufig finden wir hier aber ein neues teppichartiges Muster. Das nimmt den Initialbildern das Ruhige und Harmonische. Das Neue tritt eben immer zunächst in Widerspruch mit dem Alten, bis schliesslich ein Meister beides harmonisch zu verbinden versteht.

Ebenfalls störend wirkt auf den Initialbildern, deren Buchstaben die ältere Ornamentierung zeigen, das Zerschneiden der Bilder durch das Buchstabengestell. Die alten, strengen Miniatoren umgehen dies immer sehr geschickt, indem sie sich entweder den Buchstaben freier bilden oder aber in die gegebenen Felder genau die gewünschten Bilder hineincomponieren. Die Landschaft wird einfach aber recht anschaulich dargestellt, doch ist von wirklicher Vertiefung nur geringe Spur vorhanden.

Trotzdem wirken, obwohl der Maler immer noch sehr viel der richtigen Beherrschung der Einzelformen sich zu bemühen hat, die Bilder weit malerischer und lebendiger, als frühere, wenn sie auch schon nach dem Thema lebendigere Darstellungen zu bringen hatten. Dieser Miniator hatte das Glück, sich nicht an typisch gewordene Vorbilder halten zu können, ohne dies würde auch er uns wohl weniger originell und selbständig vorkommen; so hervorragend ist sein Können nicht.

Die Figuren selber sind selten «sprechend», Vertiefung würden wir auf seinen Bildern weit mehr noch vermissen, wenn er den dunklen oder goldigen Hintergrund der pastosen Deckfarben-Bilder beibehalten hätte.

Auf einen gewissen Vorzug des Bruder Rieger, der besonders

in den selbständigen Bildern zur Legende des heiligen Benedict hervortritt, mag schliesslich noch hingewiesen werden. Er verbindet gern eine Darstellung im Hause mit einer, die im Freien vor sich geht. Er lässt uns gern durch ein Fenster oder eine Thüre ins Freie hinausschauen oder er führt gern den Blick von einer Landschaft hinein in ein Haus. Dadurch versucht er, wohl unbewusst, das Bild zu erweitern und zu vertiefen, was ihm durch die Linear- oder Luftperspective allein nicht so gut gelingt.

Wenn wir die beste der profanen Handschriften gleich am Anfange dieses Zeitraumes trafen, so finden wir die besten, die nicht nur künstlerisch, sondern auch kunsthistorisch wertvollsten kirchlichen illuminierten Handschriften erst am Ende des Jahrhunderts.

Es sind zwei starke Pergamenthandschriften von einer für uns, und auch jene Zeit, etwas ungewöhnlichen Grösse (25×27 cm).

Wir können zunächst die beiden Codices zusammen betrachten, da beide Psalterien sind, beide aus dem gleichen Kloster (St. Ulrich und Afra in Augsburg), beide aus dem Jahre 1495 sind und — so will es uns a priori scheinen — beide von dem gleichen Miniator illuminiert wurden.[1]

Eine auch nur einigermassen ausführliche Besprechung der einzelnen Codices oder gar all der einzelnen Bilder etc., würde zu unserer Arbeit in keinem rechten Verhältnis stehen. Wir wollen hier uns auf die Feststellung des ihnen Wesentlichen beschränken und dann einzelne Bilder beider Codices vergleichen.

Der eine Codex befindet sich in der Münchener Staatsbibliothek (C. l. m. 4301), der andere in der Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg (Cod. in Fo. 49a).[2]

Beide enthalten am Schlusse des Textes in roter, grosser Schrift sehr salbungsvolle Nachschriften der Schreiber.

Die des Münchener Codex sagt uns, dass das Werk unter Abt Johannes von Giltlingen von Balthasar Kramer, einem Mönch

[1] Sehr gute Aufnahmen des Münchner Codex machte Hofphotograph Teuffel in München.

[2] Wir bezeichnen sie im Weiteren der Kürze halber mit «Münchner» und «Augsburger Codex».

von St. Ulrich und Afra im Jahre 1495 am 11. Tage des Monats April um die Mittagsstunde vollendet wurde.

Die Nachschrift des Augsburger Codex meldet uns in weniger getragener Form, dass «dieses göttliche Werk der Psalmen Davids vom Frater Leonhard Wagner de Schwabmenchingen, im 40. Jahre seines Lebens, 1495 am 7. Tage des April vollendet wurde und zwar «decima iam hora phebo axem eeli ascendentem».

Der Grösse des vollendeten Werkes scheinen sich also beide vollbewusst gewesen zu sein. Ob und wie diese Nachschriften zu interpretieren sein werden, werden wir später sehen.

Dass die Initialen und die Seitenumrankungen Augsburger Arbeit sind, würden wir auch ohne die Nachschriften erkennen können. Wir sehen altes Bekanntes aber in vollendetster künstlerischer Entwickelung. Wir erkennen, wie entwickelungsfähig die Augsburger Illumination der kirchlichen Handschriften war, wir müssen jetzt fast glauben, dass die grösste Höhe dieser Art von Buchschmuck bald erreicht ist.

Wieder sehen wir aber auch hier, wie sich gleichzeitig und nebensächlich ganz neue, fruchtbare Elemente im Keime zeigen, die im Ganzen eine neue Kunst, im Einzelnen, eine neue Art von Buchkunst nachdrücklich ankündigen.

Es ist in Allem der Zug nach feinerer, individuellerer Wiedergabe der Natur. In der Randornamentation nehmen die ganz naturalistischen — nur in der arabeskenartigen Linie noch streng gothisch — aufgefassten Pflanzen immer mehr Raum ein und zwar nicht nur ausserhalb der eigentlichen Ranke — auch mit dieser verwachsen.

Aber auch die Linie selbst verlässt mehr und mehr den Lauf der Arabeske. Das scheint wieder in der naturalistischen Tendenz der Zeit begründet zu sein. Die «Arabeske» folgt gern jetzt der natürlichen, oft verschnörkelten Ranke, etwa der der Weinrebe, wie unsere «moderne Linie» etwa der verbogenen Linie der Blumenstengel von Alpenveilchen und Kornblume folgt. Später folgt diese Linie einerseits wieder streng dem ursprünglichen antiken Vorbild, andrerseits — sucht sie — wir denken z. B. an die Randleisten Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians — gern die Verschnörkelungen der Weinranke natu-

ralistisch zu stilisieren. Die gerade Linie selbst wird gern durch solche Verschlingungen unterbrochen. Hier finden wir sie häufiger und leichter ausgeführt als in anderen Codices.

Nicht so versteckt wie dieses neue Element, tritt ein anderes hervor. Die Seitenumrankungen beider Codices sind von einer Fülle von Tieren allerlei Art belebt.

Den Pfau fanden wir schon längst, hier tritt er seltener auf. Es ist, als ob er sich überlebt habe als Schmuck. Kleinere Vögel, die Eule, Hirsch, Reh und Affe kamen auch schon vielfach vor. Nun finden wir aber eine ganze Reihe sonst nicht dargestellter Tiere. Salamander, Falken, wunderbar coloristisch durchgeführte bunte Enten Auf demselben Blatt des Augsburger Codex (fol. 88) verfolgt ein allerdings nicht recht gut gezeichneter Hund einen Fuchs. Raben schreiten wie krächzend daher. Auf fol. 151 (Augsb. Cod.) ist ein Reiher mit einem Fisch im Schnabel vortrefflich gemalt, auf einem anderen Blatte ist er lebendiger in der Bewegung erfasst.

Die Eule scheint ein besonderer Liebling fast aller Miniatoren gewesen zu sein. Hier sitzt sie auf einem ganz isoliert auf dem Rande angebrachten Zweige.

Ein Mittelding von Mensch und Tier tritt jetzt als ganz besonders gern verwendetes Belebungsmittel der Ranken auf. Der Wald- und Affenmensch, ein ganz von braunem, rotem oder auch grünem zotteligem Haar bewachsener Mensch mit langem, wildem Haupthaar und Bart. Das Gesicht ist meist recht harmlos. Hände, Füsse, Knie und Gesäss sind meist nackt. Diese in jener Zeit überhaupt beliebte «Kletterfigur» auf eine vorgekommene anthropologische «Seltenheit» zurückzuführen erscheint weniger angebracht. In Augsburgs Chroniken wird wohl einmal ein Bär als gezeigte Seltenheit erwähnt, auch Zigeuner oder Egiptenleut — aber von einem «Waldmenschen» wird nirgends etwas erwähnt. Da diese Abbildungen bezw. Darstellungen auch nicht streng lokaler Natur sind, liegt es näher daran zu denken, dass die Spielkarten auf denen wir vorzugsweise tierische Gestalten finden, die Anregung gegeben haben dürften. Grade seltenere Tiere finden wir auf ihnen häufig, besonders beliebt ist ausser dem heimischen Hirsch und dem Reiher, der Bär, der Löwe, der Papagei. Die Spielkarten des

Meisters von 1464, des Meisters von 1462,[1] des Meisters E.S. waren gewiss in Augsburg weit verbreitet. Bei letzterem finden wir eine Maria auf dem Einhorn reitend, ganz nach Art des Waldmenschen, die auch mit der der Maria Aegyptiaca häufig verwandt ist. Auch in den oft sehr schwierigen Bewegungen, besonders der Reiher, herrscht zwischen unseren Bildern und den Spielkarten eine oft auffallende Uebereinstimmung.

Die heimischen Haustiere — die ja, weniger sonderbarer als natürlicher[2] Weise, erst jetzt d. h. viel später als die selteneren mit Liebe dargestellt wurden wie die Blumen des Gartens beruhen natürlich auf eigenen Beobachtungen, bei jenen scheint mir dieser Einfluss sehr wahrscheinlich. Dass jetzt das naturalistische Pflanzenwerk so breit auftritt, haben wir bereits mehrfach gesehen. Sogar in die gärtnerische Kunst jener Zeit gewähren uns die Randdecorationen recht interessante Einblicke. Auf fol. 44 des Augsburger Codex sehen wir ein in doppelter Kugelform zurechtgeschnittenes Bäumchen im Kübel, ein Motiv was sich übrigens auch im Missale der Münchener Frauenkirche findet.

Von weit lokalerem Gepräge scheinen mir die in Augsburg so häufig im Rankenwerk gezeigten Halbfiguren mit stark portraitartigen Köpfen zu sein. Wir fanden ja schon in den Mülichschen Illustrationen von 1457 sehr portraitartig aufgefasste Figuren, und diese Halbfiguren sprechen wohl neben vielen anderen individuellen aber nicht carricaturenhaften Köpfen in Augsburger Handschriften, für eine sehr frühe Entwickelung des wirklichen Portraits in der Vaterstadt der Holbeins.

Sehen wir uns einige der vorkommenden Köpfe bezw. Halbfiguren an.

Im Münchener Codex fol. 47 a: ein feister Kopf, glattrasiert, langes Haar, offener Mund, halb erstaunter Ausdruck.

Fol. 16. Ein jüngerer Mann, ebenfalls langes Haar, fleischiges Gesicht, kleiner Mund, hochgezogene Brauen, lange gerade Nase, es liegt etwas Aengstliches im Ausdruck.

Ebendort, unten, rechts: Ein resigniert dreinschauender weissbärtiger Alter, das linke Auge ein wenig geöffnet. (cf. v. d. Gabelentz a. a. O. Taf. I.)

---

[1] Lehrs. Spielkarten.
[2] Humboldt, Kosmos II. Bd. 1847 p. 69.

Im Augsburger Codex: Sehr feister Kopf, glattrasiertes Gesicht, runde Brauen, anscheinend leicht gebogene Nase, etwas unbewegliches Wesen.

Auf Tafel IX sehen wir unten einen mittelalten Mann mit schwarzem Haar und Bart. Er ist etwas mager. Sein Ausdruck hat etwas Leidendes.

Auf einem anderen Blatte finden wir einen behäbigen Mann, gutmütig und wohlwollend im Ausdruck. Der Mund, an dem die Hautfalte von der Nase aus vorbeiführt, ist leicht nach oben gezogen.

Jedenfalls ist jeder Kopf individuell aufgefasst und nicht etwa carrikiert. Sind sie auch nicht seelisch sehr vertieft, so können wir doch von Portraits reden. Es sind kleine blossen «Gesichter», die der Miniator hätte erfinden können. Wer sie waren, wollen wir hier nicht versuchen festzustellen, aber diese Köpfe verdienen im Auge behalten zu werden, als Portraits im 15. Jahrh., die der Geschichte der Tafelmalerei manche Hülfe gewähren könnten. Sollen wir nicht vermuten, dass die Miniatoren — durch eigene Anregung oder den Wunsch der Abconterfeiten — angeregt wurden, solche Köpfe bezw. Portraits grösser darzustellen, etwa als Donatoren etc.

Auch manches Initialbild dürfte als Vorbild oder Nachbild eines Tafelbildes angesehen werden können. Ein eingehender Vergleich auf beiden Gebieten wäre wohl am Platze. Ein näherer Zusammenhang mit der Wandmalerei — wie wir ihn bei den Illustrationen einmal gefunden zu haben glauben — erscheint mir dagegen ausgeschlossen.

Ehe wir einige der Initialbilder betrachten, ein Wort zur Characteristik der Initialen selbst.

Die quadratischen stark profilierten Rahmen sind meist ganz so, wie bisher. Viel feiner sind jetzt die Buchstabengerippe behandelt, und doch bleibt die von Anfang an so feine einfarbige Behandlung beibehalten. Meist ist also die Ornamentierung durch verschiedene Nuancen einer Farbe gemalt: blau in blau, rot in rot etc., die Lichter sind mit feinen weissen Strichen aufgesetzt.[1]

---

[1] Neben diesen Initialen kommen auch einfacher behandelte vor, doch gehören diese mehr in eine Geschichte der Kalligraphie. Erwähnt mag

Diese Füllungen zeigen in unseren Psalterien nur seltener das Blattornament, als figürliche Darstellungen, die entweder ohne weiteres den Raum füllen, oder, ähnlich der Randornamentation in kleineren Arabesken herumklettern. Diese figürlichen Darstellungen aber stehen meist in Beziehung zu dem Bilde, das den inneren Raum der Initiale füllt.

Das ist der Fall z. B. bei Initial U (fol. 65) des Münchner Codex, oder im Augsburger Codex bei Initial Q (fol. 165), bei Initial X (fol. 161 b. Tafel IX) und bei Initial G (fol. 176).

Es regt sich eben auch hier der Drang, die lebende Welt lebendig aufzufassen. Der Raum des Initialfeldes allein, scheint wieder nicht dazu genügt zu haben, dem gestaltungsfreudigen Künstler vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Vergleichen wir nun einige wenige der Bilder selbst. Wir können die Bilder beider Codices sehr wohl vergleichen, da die Aufgabe beider die gleiche. Aber nicht nur deshalb ist ein Vergleich angebracht. Wir sehen sofort, dass die Bilder weit ähnlicher sind als das Thema verlangte, sie sind im Wesentlichen sogar genau dieselben, nur Weniges unterscheidet sie — allerdings meist — voneinander. Eine an den Randornamenten gemachte Beobachtung, dass die des Augsburger Codex im allgemeinen reicher sind als die des Münchner, wollen wir besonders im Gedächtnis behalten.

Den Münchner Codex ziert auf fol. 1b eine ganz aussergewöhnlich grosse (18×22 cm) Initiale B. In dem oberen Felde des Buchstabens spielt David auf der Harfe dem König Salomo vor, in dem unteren erschlägt er den Riesen Goliath. Dieses ganze 1. Blatt fehlt jetzt dem Augsburger Codex, der obendrein nach Braun[1] ein prächtiges Dedicationsbild, das darstellte wie Wagner dem Abte Joh. von Giltlingen das Psalterium überreicht, enthalten haben muss.

Auf fol. 16[2] zeigt das Initialbild zum Psalm «Domine in virtute tua» einen König zu Pferde, umgeben von lanzentra-

---

nur werden, dass wir hierunter auch einige finden, mit «Teppichartigen» Mustern, so wie in den mehr lavierten Initialen des letzten Codex.

[1] Braun, notitia de codicibus manuscriptis etc. Bd. III. 1793, p. 100.

[2] Abbildung (nach d. Münchner Expl.) bei v. d. Gabelentz a. a. O. Tafel I.

genden Rittern. Vorn sind einzelne Ritter im Kampfe dargestellt. Darüber in den Wolken Gott Vater, das Schwert in der Hand. Das Bild ist äusserst fein gemalt und entbehrt trotz der vielen Kleinigkeiten des grossen einheitlich malerischen Reizes nicht.

Das gleiche Bild im Augsburger Codex ist aber noch besser. Dort ist — das bei beiden wirklich vertiefte Bild — durch eine weitere und feinere Landschaft sehr gehoben. Die obere Fläche des steil abfallenden Hügels ist hell beleuchtet, an einheitlicher Wirkung steht es dafür dem Münchner Bilde nach.

Wieder ein sehr feines Initial-Bild ziert in beiden Codices den Psalm «Deus noster refugium et virtus» (Augsb. fol. 41) (München fol. 43).

Eine Reitertruppe verfolgt mit eingelegter Lanze die feindliche Reiterschaar. Vorn sind bei beiden Einzelkämpfe dargestellt, hinten eine ganz reizvolle Landschaft. Ueber dem Ganzen wieder Gott Vater 4 Pfeile hinabsendend. Die Darstellung ist äusserst lebendig, coloristisch und zeichnerisch ist alles sehr fein. Die Vertiefung des Bildes vortrefflich. Auffallend ist, dass der Miniator aber noch den ornamentierten Goldhintergrund beibehält. Grösser wirkt auch hier das Augsburger Bild. Manches ist durch Vereinfachung verbessert. Der Blick in die Tiefe ist erweitert und freier, indem die Kirche auf die Seite gerückt und nur ihr Turm sichtbar ist. Auch coloristisch ist es dem Münchner Bilde sehr überlegen.

Kulturhistorischen Wert hat die Initiale D zum Psalm: «Dixit insipiens». Wir sehen in zwei nebeneinanderliegende Räume eines Wirtshauses. In beiden wird eifrig an Tischen allerlei gespielt und poculiert. Davor schieben drei Leute Kegel. Ueber Allem schwebt auch hier wieder die Halbfigur Gott Vaters. Hier verliert sich etwas der Miniator bei den Einzelfiguren und deren Köpfen. Künstlerisch ist es eine weniger gute Leistung.

Das Initialbild zu Psalm «Deus repulisti nos» zeigt in beiden Psalterien eine vom Miniator so sehr beliebte Kampfscene. Den Vorzug verdient wiederum das Augsburger Bild. Die Landschaft ist weit einfacher und grossartiger deshalb. Aber auch in den Einzelscenen vorn ist das Augsburger Bild von weit grösserer Lebendigkeit. (Tafel XII.)

Wir möchten nun gern noch eine ganze Reihe höchst reizvoller Bilder besprechen, so das Initialbild fol. 61 des Augsburger Codex, das gleich sechs feindargestellte Passionsbilder bringt,[1] so das Bild von der Geburt des Herrn in der Initiale D fol. 152 ebendort. Es ist ein coloristisch höchst stimmungsvolles Bild, das Licht ist vom Christkind ausgehend gedacht, hinten ziehen in den Thälern herauf die drei grossen Gefolgschaften der Könige.

Ganz besonders fein überlegt ist die Composition des vorzüglichen Bildes in der Initiale X (fol. 161) des Augsburger Codex. Auch hier ist das Kind als Lichtquelle gedacht. Die vom Mondlicht beleuchtete Landschaft hinten mit den Hirten und Heerden, bei aller Kleinheit von mächtiger Stimmung. Auch merkt man kaum, dass der Buchstabe das Bild in einzelne Teile zerlegt. In dem oberen Felde ist die singende Engelschaar untergebracht. Eine zurückhaltende Scheu kommt dadurch zum Ausdruck, dass Maria und Joseph durch den Buchstaben vom Kinde getrennt werden. Maria ist beleuchtet, Joseph kniet im Dunkeln und beleuchtet das Kind mit der Kerze. — Auch dies Bild weist in der Composition sehr grosse Vorzüge vor dem Münchner Codex auf. Die Mauer zerschneidet hier nicht einfach horizontal das Bild, wie im Münchner Codex, sondern bildet, dem Buchstaben leicht folgend, einen Winkel. Die Landschaft ist weit reizvoller beleuchtet, die das Bild störenden zuschauenden Hirten sind weggefallen, das Kind ist mit einem raffiniert fein gemalten, ganz durchsichtigen Schleier bedeckt! (cf. Tafel IX.)

Nur zwei Bilder mögen noch erwähnt werden. Das eine wegen des Städtebildes, das andere wegen seiner grossen, monumentalen Auffassung, die Kunde giebt von dem schon sehr lebendig gewordenen Geiste der Renaissance.

Die Initiale zu Psalm «Ut quid Deus repulisti» zeigt in beiden eine äusserst packende Darstellung der Erstürmung

[1] Dies Bild lässt den engen Zusammenhang der Miniaturmalerei mit der Tafelmalerei besonders stark fühlen, wie die Illustrationen der Mitte des 15. Jhrdts denselben mit der Wandmalerei. Ich möchte jedenfalls die schwäbischen, besonders die Augsburger Miniaturen in enge stilistische Verwandtschaft mit der Tafelmalerei stellen, wie Reber (a. a. O p. 454) ja auch das altniederländische Tafelbild als eine Uebertragung der Pergamentmalerei auf die Holztafel betrachtet. (Tafel XI.)

einer mittelalterlichen Stadt. Es ist künstlerisch trefflich, auch kultur- und lokalhistorisch von Interesse. Dem Augsburger Bilde dürften wir wohl wiederum den Vorzug geben.[1]

Aber so lebendig das Bild in jeder Beziehung erfasst ist, es ist im Geiste doch noch mehr mittelalterlich.

Den neuen Geist der Renaissance aber atmet ein anderes Bild, das in der Initiale «C» fol. 161 des Augsburger Codex zum Psalm «Conditor alme siderum». Eine gleich grosse Auffassung des Weltenschöpfers dürfen wir im eigentlichen Mittelalter nicht suchen. Gott Vater schreitet auf dem Gipfel eines Berges dahin in einen schweren und doch im Winde sich etwas aufblähenden Mantel gehüllt und erhebt würdevoll die Rechte zur Himmelskugel. Unter ihm, wie tief zu Füssen, eine wechselvolle Landschaft. (Tafel XI.)

Dies Bild ist zweifellos nach dem Bilde im Münchner Codex entstanden, denn dort fehlt alles das noch, was die einzelne Figur so gross — und man kann wohl sagen — monumental erscheinen lässt.

Wir beschliessen mit diesem Bilde, das so entschieden den Geist einer grösseren Zeit und einer grösseren Kunst verkündet die Besprechung dieser Codices.

Wir müssen uns nur noch klar werden über die oder den Verfertiger dieser alle anderen übetreffenden Miniaturen Augsburgs jener Zeit.

Die inhaltlich bereits wiedergegebenen Nachschriften scheinen doch der Interpretation zu bedürfen. Nach diesen ist der Münchner Codex 1495 von Balthasar Kramer vollendet worden. Am 7. April des gleichen Jahres vollendete Leonhard Wagner den jetzt in Augsburg befindlichen Codex.

Da nun, mehr noch als die Composition der Bilder, die Technik in beiden Psalterien die gleiche ist, so dürfen wir ohne Weiteres das Wort «complere» bezw. «finire» in den Nachschriften nur auf die Vollendung des schriftlichen, textlichen Teiles beziehen.

[1] Bemerkenswert ist das Bild der Stadt, weil es uns eine Abbildung des 1465 erbauten Heiligkreuzerthor bringt. Denn nach der anonymen Chronik ist dies der Turm: «mit 8 klainin turlach und ain turlin in der Mitte, das was vor gespitzt mit ainem Knopf als ain Kirchenturm.»

Glücklicherweise wissen wir etwas über die beiden genannten «Fertigsteller» der Psalterien. Leonhard Wagner alias Würstlin de Schwabmenchingen wird von Wittwer in seinem kunstgeschichtlich noch sehr auszunützenden Catalogus[1] abbatum vom Ende des 15. Jahrhunderts «optimus et egregius scriptor diversarum scripturarum» genannt. Wittwer allein berichtet uns auch über die Herstellung dieser Prachthandschriften. Nämlich im April 1494 wurden Leonhard Wagner alias Wurstlin und Balthasar Kramer «filius huius civitatis de genere testorum honestorum» vom «Chore» und anderen alltäglichen (communibus) Arbeiten dispensiert, um zwei Psalterien für den Chor zu schreiben. Sie fingen beide im April an, die Arbeit des Textes beanspruchte also ein Jahr. Wittwer ergänzt später seinen Bericht über diese Psalterien. Er fügt hinzu: «Sed illuminatura psalteriorum facta est per quendam lay.icum sc. Jeorium Beck et filium eius ambo illuministe.»

Diese Notiz verbessert also die Nachschriften der Schreiber so, wie wir nach den fast gleichen Bildern vermuten mussten. Uns berührt es ja seltsam, dass die Schreiber sich so pathetisch die Vollender, des allerdings auch calligraphischen Meisterstückes, allein nennen durften. Aber da der künstlerische Schmuck jeweils später hinzukam, so ist die Nachschrift der Schreiber wohl entschuldbar.

Doch ist diese Frage schliesslich nicht so wichtig. Wir wissen, dass Georg Beck mit seinem Sohne die Miniaturen fertigte. Ist die Annahme die richtigere, dass dies gleichzeitig geschah mit der Schrift, so haben wir auch eine ganz gute Erklärung für die Beschäftigung von Vater und Sohn und für die sich darausergebende Gleichheit der Bilder im Allgemeinen, von denen die zweite Serie nicht so vollendet war als die erste.

Ob wir nun die besseren Bilder des Augsburger Codex dem Sohne, der vielleicht «moderner» empfinden mochte als der Vater, oder ob der Sohn die Bilder des Münchner Codex noch nicht so gut fertigen konnte, wie sein Vater, diese Frage muss vorläufig dahingestellt bleiben.

[1] Publiciert von Steichele in dessen Archiv III. Bd.

Das Bemerkenswerteste ist, dass wir diese vortrefflichen Miniaturen, nicht einem Klosterbruder, sondern einem bezw. zwei professionellen Malern zu verdanken haben.

Die beiden Codices wurden von Mönchen nur geschrieben und dann in die Werkstatt des Georg Beck geschickt um mit kostbaren Miniaturen geschmückt zu werden.

Ganz so geschah es wohl mit dem ganz kleinen Gebetbuch,[1] das laut Inschrift 1498 «geschriben und vollendet»[2] wurde «durch Leonharthen Schielin der zeit burger zu Augspurg» und sich jetzt im fürstlich Hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen befindet.

Die Kleinen, hier natürlich selbständigen und nicht an die Felder der Initialen eingefügten Bildchen, erinnern ohne Weiteres an jene beiden Psalterien aus der Werkstatt des Georg Beck.

Allerdings ist hier manches fremd — aber alles Fremde beweist hier deutlich, dass die Miniaturen und Ornamente in einer W e r k s t a t t gefertigt wurden. Ungleich wie die Arbeiten der grossen Psalterien sind hier die verschiedenen Bilder und Seitenornamentationen. Die Technik ist im allgemeinen in dem Gebetbuch von Sigmaringen eine schlechtere, sie steht an künstlerischem Wert überhaupt dem Münchner Codex näher als dem jetzt noch in Augsburg aufbewahrten. Die Landschaften des Gebetbuchs zeigen ganz klar dieselbe Composition, dieselben Beleuchtungsversuche, wie die in jenen Psalterien. Aber sie sind weit weniger fein ausgeführt, als selbst die im Münchner Codex. Die Behandlung des Figürlichen und Stofflichen ist wiederum in allen drei Handschriften unverkennbar die gleiche — die kleinen verschiedenen «Manieren» weisen eben auf verschiedene Hände e i n e r Werkstatt. Im Sigmaringer Gebetbuch werden die Lichter der Gewänder, der Bäume, der Architecturen fast immer mit goldenen Linien aufgesetzt, was in den Psalterien nie so schematisch geschieht. Einzelne Bilder sind in ihrer

[1] Nr. 52 des Handschriften-Verzeichnisses des fürstl. Hohenzollern'schen Museums zu Sigmaringen von Hofrat Dr. Lehner 1872

[2] Wie kritisch man diese Nachschriften der Hss. beurteilen muss haben wir ja eben erst erfahren!

Gruppierung so eng verwandt, dass sie vielleicht auf ein «Stammoriginal» der Werkstatt des Beck zurückzuführen sind.[1]

Auffallen wird aber das Sigmaringer Gebetbuch nun jedem, der die ganz ausgeprägte Art der Augsburger Handschriftenornamentation kennt. — Das kleine Gebetbuch darf ein Musterbuch für spät gothische Randornamentationen genannt werden.

Da finden wir die feinen moosartigen goldenen Arabesken, oder die naturalistisch gemalten einzelnen Blumen in dem streng eingefassten Felde ringsum den Text, wie sie uns aus späteren holländischen Miniaturen bekannt sind — andere Einfassungen erinnern wieder an burgundische Vorbilder — aber immer wieder zeigt der kleine prächtige Codex die in Augsburg so streng entwickelte Art der Randornamentation.

Und diese noch einmal zusammenfassend zu characterisieren, dazu kann uns dieser am Ende des Jahrhunderts entstandene Codex dienen.

In den kirchlichen, illuminierten Handschriften Augsburgs ziehen sich meist vom Bild-Initial[2] ausgehend zwei ziemlich dicht componierte Ranken um den grösseren Teil des Blatt-Randes herum. Die Ranke ist weder naturalistisch noch architectonisch zu nennen. Das Blätterwerk der Ranke hat fast nie wirkliche Naturformen, sehr häufig zeigen dagegen die grösseren, immer einer Spirallinie folgenden vielteiligen Blätter, eine Maske. Dieses Rankenwerk deckt bis gegen 1500 nie alle 4 Ränder des Blattes vollständig. Die älteren Ranken sind magerer in der Ornamentation und nur ganz wenig von Figürlichem belebt. Eine Hälfte des Randes bleibt zum mindesten ganz frei von Ornamentation. Erst etwa in den zwei letzten Dezennien des Jahrhunderts wird der von der Ranke freibleibende Blattrand von selbständigen naturalistischen Pflanzen oder noch ge-

[1] Vergl. z. B. das Gethsemanebild des Gebetbuches mit dem selben auf dem 6 teiligen Passionsbilde auf fol. 61 des Augsburger Codex. Hier ist die gleiche Composition durchaus nicht durch das Thema etwa gegeben oder erklärlich.

[2] Die grossen Bild-Initialien sind meist quadratisch von Steiligen reich profilierten Rahmen eingefasst. Das einfarbige Buchstabengestell ist immer in dem entsprechenden aber helleren Tone mit Blattwerk — das oft von Figuren belebt wird — ornamentiert.

schickter gezeichneten und gemalten Tieren geschmückt.[1] In dem Beiwerk zeigt sich thatsächlich auch hier wieder, wie ganz am Anfang des Jahrhunderts, das eigentliche neue Element, eine der Natur möglichst nahekommende Darstellung von Menschen und Tieren. Besonders characteristisch sind neben der prächtig wiedergegebenen Tierwelt der Augsburger Randornamentationen aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts die vielen portraitartigen Halbfiguren, die meist aus Blumenkelchen herauswachsen.

Sie erinnern uns bereits an den älteren Holbein, wie wir bei den feinen figurenreichen Compositionen Georg Becks[2] an andere Künstler von Augsburgs nun erblühender Renaissance denken mussten.

[1] Verschieden vom böhmischen Rankenornament ist, dass hier nie die Ranken ein selbständiges Bild umschliessen. Vergl. hierzu die vorzüglichen Tafeln bei Dr. Karl Chytil. Vyvoj Miniaturniho Ceského, Prag 1896. Fo. Dass das Werk nur böhmischen Text ist gewiss zu beklagen.

[2] Jörg Beck kommt bei den von R. Vischer a. a. O. veröffentlichten Urkunden mehrmals vor. Nach der Liste der Meister «die abestorben Seienn» ist er 1512 gestorben. Er dürfte der Vater des bekannten Leonhard Beck sein, der an den grossen Holzschnittfolgen Kaiser Maximilians mitarbeitete. Merkwürdig stilistisch verwandt, ist die Figur des h. Ulrich in der bekannten Folge des Heiligen Kaiser Maximilians I mit derselben im Augsburger Psalterium des Georg Beck. Vergl. über Leonhard Beck, Simon Laschitzer im Jahrbuch der Kh. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses Bd. V u. Bd. VIII. Die Frage, ob der ungenannte Sohn des Georg Beck mit Leonhard Beck identisch ist, lässt sich durch Vergleichung der Holzschnitte mit den Miniaturen vorläufig nicht klar beantworten. Dass sich aber die Schöpfer beider äusserst nahe stehen, ist nicht zu verkennen.

Schluss.

Bei dem Versuche den Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrh. zu characterisieren, kamen wir auf verschiedene Wechselwirkungen zu sprechen. Wie die antiken Vasenbilder uns bald zu den Werken der grossen Kunst und Dichtung, bald zu den Festen und alltäglichen Uebungen der Alten führen, so leiten uns auch die mittelalterlichen Miniaturen und Illustrationen mitten hinein in das künstlerische, geistige und materielle Leben ihrer Zeit.

Dort fuhrte uns unsere Aufgabe zu den grossen und kleinen Monumenten der Stadt Augsburg, da fanden wir häufig die künstlerische Ausdrucksweise der Bilder in dem Inhalt der Werke begründet, die sie zu illustrieren oder zu zieren hatten. Wir sahen, wie die Natur in den verschiedenen Zeitphasen den Augen der Maler und Zeichner sich verschiedenartig darstellte und kamen immer wieder auf die wahrscheinlichen Anregungen und Vorbilder zu sprechen.

Eine Gattung von Vorbildern haben wir aber selten erwähnt: den Holzschnitt. Und doch hatten wir schon bei der vorläufigen Orientierung über das geistige Leben in Augsburg im 15. Jahrh., erfahren, dass gerade Augsburg in der letzten Hälfte des Jahrhunderts alle anderen Städte Deutschlands in der Bethätigung dieses Kunstzweiges übertraf.

Allerdings wird gerade die Masse des vorhandenen Materials an Holzschnittwerken die Nichtberücksichtigung desselben bei unserer Arbeit genügend erklären. Gewiss würde schon die

Erwähnung ähnlicher Holzschnitte mit betrachteten Miniaturen und Illustrationen uns zu weit von unserem Gebiet weggeführt haben, andrerseits ist der Stil von Holzschnitt und Zeichnung so verschieden, dass ein Vergleich von jenen frühen Holzschnitten mit ebenso plumpen Zeichnungen wohl lokale Verwandtschaft erkennen lässt — aber nur ganz ausnahmsweise das Vorbild und dessen Schöpfer festgestellt werden kann.[1]

Nur eine Augsburger Handschrift mag zur Illustrierung der Wechselwirkung von Holzschnitt zur Federzeichnung dienen. Auch inhaltlich kann sie zur Abrundung unseres Bildes beitragen. Sie ist ein Mittelding zwischen profaner und religiöser Handschrift.

Es ist eine Art Familienbuch kalendarischen Inhalts.[2] Am Ende des «Buches», dessen Notizen im Kalender mir für die Geschichte von Augsburg von grossem Wert zu sein scheinen, steht: «Iste liber collectus est per me Wilh. de Rang 1477.»

Der für uns interessante Teil beginnt erst mit den Darstellungen der Planeten und der Planetenkinder. Die Bilder der Planetenkinder sind in den Codex eingeklebt, der Darstellung entsprechend quer oblong.

Es sind Federzeichnungen einer nicht sehr geübten Hand. Landschaft ist nur auf dem Bilde der Saturnskinder zu sehen. Die Composition ist sehr frei, es handelt sich nur um eine möglichste Ausnutzung des Raumes. Die Figuren sind fast durchgängig recht klein, die Köpfe des Ausdrucks halber zu gross. Die filzige Behandlung des Nackten, wie wir sie so häufig auf Augsburger Bildern fanden, findet sich auch hier.

Im Codex befinden sich ausser diesen Bildern noch Darstellungen der Temperamente, der Welt, der Tierkreise und Monatsbilder.

Alle Bilder scheinen von einer Hand herzurühren, bei allen, besonders bei den Bildern der Planetenkinder und der Planeten selbst, hat man sofort den Eindruck, dass sie Copien darstellen. Dass die Planetenkinder-Bilder — mit denen wir

[1] Auf das Verwandte in Augsburger Holzschnitten mit Illustrationen wurde schon mehrfach hier hingewiesen.

[2] Wattenbach, Schriftquellen des Mittelalters.

uns hier nur befassen wollen — eingeklebt sind, bestärkt uns in unserer Meinung.

Wo sollte der Copist nun wohl die Vorbilder gefunden haben?

Nach Lippmann[1] bildet sich um die Mitte des 15. Jahrh. ein bestimmter Typus dieser Darstellungen heraus. Lippmann sucht diesen Typus in sieben hauptsächlichen Fassungen aufzustellen.

Die Heidelberger Bibliothek besitzt ein Fragment eines xylographischen Planetenbuches (cod. Palat. Germ. 438) das, nach Lippmann, im wesentlichen auf den niederländischen Holzschnitten, die eine Fassung dieses Typus darstellen, zu beruhen scheint. Das Fragment in Heidelberg besitzt nur die Darstellungen der Kinder der Sonne, der Venus und des Mars. Ein Vergleich der in dem Lippmann'schen Werke abgebildeten Sonnenkinder (cf. Tafel XV unten), mit der entsprechenden Federzeichnung des Münchner Codex (Tafel XV oben), zeigt nun ziemlich deutlich, dass wir es hier nur mit einer etwas ins Breite gezogenen Copie, eben dieses Fragments in Heidelberg zu thun haben. Bei allen anderen, bei Lippmann erwähnten Planetenkinder-Bildern ist die Verschiedenheit der Darstellung eine ganz augenfällige. Im Heidelberger Holzschnitt, wie auf unserer Federzeichnung ist dagegen alles, abgesehen von einigen Kleinigkeiten, gleich. Hier fehlt nur der Baum hinten und das Altarbild ist hier nicht ein plastisches, sondern mehr den Altartafeln ähnlich, wie wir sie häufig auf Augsburger Miniaturen sehen. Dass die Copie viel dürftiger ist als der sehr detaillierte — mehr dem niederrheinischen Geschmack entsprechende — Holzschnitt, erklärt nicht nur das Wort «Copie» fürs Mittelalter, sondern auch die sichtbare Ungeschicklichkeit des Copisten. (Tafel XV.)

Da nun auch die Planetenbilder ganz merkwürdig ähnlich denen des Heidelberger Fragmentes[2] dargestellt sind, so dürfen wir als sicher annehmen, dass die Federzeichnungen des

[1] Fr. Lippmann, die sieben Planeten. Internationale chalkographische Gesellschaft. 1895. Fo.

[2] W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois au XV. s. Tome VIII. Berlin 1900. Die dort publicierten Planetenkinderbilder im Berliner K.-C. und British Museum sind sehr verschieden.

Münchner Codex die Holzschnittfolge der Heidelberger Darstellungen der Planetenkinder ergänzen helfen.

Aber um das allein hier zu zeigen, kam es uns nicht an. Wir wollten hier an einem interessanteren und für die Kunstgeschichte nicht ganz wertlosen Beispiel, darthun, wie viel Anregungen um diese Zeit der gesammte Handschriftenschmuck vom Holzschnitt und Kupferstich empfangen haben mochte. Das erklärt gleichzeitig das Zurückgehen in Wert und Masse der profanen Handschriften-Illustrationen. Denn jetzt wurde diese Art von Werken besonders in Augsburg viel gedruckt und mit Holzschnitten illustriert. Wir finden darunter eine ganze Anzahl illustrierter Legenden und Bibeln, Chroniken und neueste Reisebeschreibungen. Häufig genug druckte sie der Eine dem Anderen samt den Bildern nach. So stark war die Nachfrage. Die eigentlich kirchlichen Handschriften wurden davon weniger berührt. Missalen und Psalterien liess selbst der Abt Melchior von Stamham in der kurzbestehenden Klosterdruckerei nicht drucken und auch die Bücher, die der Bischof Johann von Werdenberg durch den, aus Venedig zurückgerufenen, verdienstvollen Augsburger Radtold drucken liess, waren Bücher für den Handgebrauch der Geistlichen. Die eigentliche Miniaturmalerei wurde durch die Verbreitung der Drucke und Holzschnitte nur angespornt, etwas recht tüchtiges, künstlerisch hervorragendes zu leisten, was nicht nur für die Kirche weit geeigneter war, sondern auch die Concurrenz mit den Holzschnittwerken aushalten konnte.

Doch genug von den Wechselwirkungen der einzelnen Kunstgattungen auf einander, von dem Aufnehmen der künstlerischen Dinge, der anderen Dinge überhaupt im Auge der damaligen Welt.

Die mächtigste Anregung kam doch schliesslich von der Natur selbst. Je mehr wir uns dem Ende des Jahrhunderts nähern um so stärker. Sie war es, die stilistisch die Werke aller Kunstgattungen, so verschieden auch deren Sprache im Einzelnen war, verband, wie sie allen Geistesbestrebungen jener Zeit die Richtung gab. «Thatsächlich drängte sich jetzt, wie in Alexanders Heerzügen, aber mit noch überwältigenderer

Macht die Welt der Objecte, in den Einzelformen des Wahrnehmbaren, wie in dem Zusammenwirken lebendiger Kräfte dem combinierenden Geiste auf. Die zerstreuenden Bilder sinnlicher Anschauung, wurden, trotz ihrer Fülle und Verschiedenheit allmählig zu einem concreten Ganzen verschmolzen, die irdische Natur in ihrer Allgemeinheit aufgefasst: eine Frucht wirklicher Beobachtung, nicht nach blossen Ahndungen, die in wechselnden Gestalten der Phantasie vorschweben.»[1]

In Augsburgs Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts finden wir den Entwicklungsgang vom Schema zur Natur, vom Einzelnen zum Ganzen stilistisch consequenter als in den Illustrationen. Etwas Sprunghaftes konnten wir aber in beiden Gattungen nicht leugnen. Das liegt teils in dem frischen Ausdrucke persönlichen Empfindens begründet, andrerseits können wir die Entwicklung deshalb nicht Schritt für Schritt verfolgen, weil doch das Material noch nicht ganz beisammen und noch nicht geordnet vor uns liegt.

Aber wenn wir mit der Zeit auch, in dieser Beziehung klarer werden sehen können, so wird doch das Bild des lokalen Stiles in Augsburgs Handschriftenschmuck jener Zeit, das wir hier zu entwerfen versuchten, kaum wesentlich verändert werden.

Der lokale Augsburger Stil ist sehr ausgeprägt.

Es ist allen Bildern, die wir hier gesehen etwas Einfaches, oft etwas Schweres, meist etwas Grossliniges ja Grosszügiges gemein.

Die Landschaft wird auch in den schlechteren Bildern immer mit wenigen einfachen grossen Linien oder Flächen dargestellt, das zeigen auch fast alle Holzschnitte, die in Augsburg in dieser Zeit entstanden. Es ist nicht nur ein Bodenstreifen, aber es fehlen auch alle kleinlichen Einzelheiten. In den besten Landschaftsbildern — und die finden wir merkwürdig früh in den Illustrationen — ist der grosse Blick über ein weites Gesichtsfeld, trotz einer Fülle von Dargestelltem, nie getrübt, sondern oft aufs möglichste gesteigert worden. Man wusste in Augsburg früh das Bild zu vertiefen.

[1] Humboldt, Kosmos II. Bd. 1847. Cap. VI.

Ebenso fanden wir im Figürlichen nie eigentlich Kleinliches. Selten ist die Faltung der Gewänder anders als ruhig und langlinig. Dafür fehlt allerdings den Personen das schlanke und graciöse oder liebenswürdige etwa der Cölner Bilder. Der Ausdruck wird selten in die ganze Figur, meist nur in den Kopf gelegt.

Wirken die Köpfe am Anfange unserer Periode meist recht ungebildet, unförmig, so bildet sich nach und nach ein starkes Vermögen, Gesichtszüge individuell zu erfassen, aus. Die Köpfe, die wir in Augsburgs Miniaturen fanden, waren aber selbst da, wo es sich um Vertreter der niedrigsten Menschenklasse handelt, nie absichtlich roh und hässlich, nicht absichtlich carrikiert aber auch nie ganz ausdruckslos. Die Blüthe dieser lokalen Eigenart entfaltet sich in den beiden Psalterien von 1495. Dort glaubten wir von Portraits sprechen zu dürfen.

ANHANG.

Das Standbild der Cisa und ihr antikes Vorbild.

Das Idol der Cisa[1] verdient besondere Beachtung. Wir finden in Augsburger Handschriften allein drei Darstellungen der Cisa.

Das beste und reizvollste Abbild bringt uns Georg Mülich in seinen Illustrationen von 1457. Aus dem gleichen Jahre und ebenfalls als Illustration zu der Meisterlinschen Chronik zeigt ein Bild des Hector Mülich die heidnische Göttin. Das dritte Bild fanden wir in einem Codex der Augsburger Kreis- und Stadtbibliothek (Aug. 1. 8°.), der ebenfalls die Chronik des Meisterlin in einer Abschrift vom Jahre 1480 enthält.

Alle drei Darstellungen zeigen ganzfigurige Rundplastiken. Jedes Bild zeigt die Statue auf fast mannshohem Postament. Zweimal, bei Georg Mülich und dem Anonymus der Augsburger Handschrift wird es durch vier Säulen gebildet, bei diesem stehen sie frei und weit auseinander, bei jenem sind die Säulen gekuppelt und zeigen feinen figürlichen und ornamentalen Schmuck. Hector Mülich stellt die Figur auf eine einfache Säule mit Trommelcapitäl.

Nur dieser zeigt die Göttin nackt, beim Anonymus trägt sie ein langes, faltenreiches Aermelkleid. Georg Mülichs — mehr einem Jüngling ähnliche — Göttin trägt ein kurzes, nur bis zu den Knieen reichendes hemdartiges Gewand, dessen eines Ende sie leicht über den erhobenen rechten Arm geworfen

[1] Ueber den Namen cf. Bachlechner in Haupt's Zeitschrift VIII. Bd. 1851.

hat, die andere Hand hebt ebenfalls das Gewand leicht in die Höhe. Dadurch brachte Georg Mülich eine gewisse motivierte Lebhaftigkeit in die Gestalt der Göttin. Der Körper derselben ruht auf dem zurückgesetzten linken Beine, das rechte ist grad vor gesetzt. Die rechte Hand ist wie unterweisend erhoben, die linke fasst — wie erwähnt — den Gewandzipfel. Der Kopf ist nach oben gewendet. — Viel steifer sind die anderen Figuren aufgefasst. Hector Mülich scheint zwar eine gewisse Anmut in der Bewegung, eine seitliche Drehung des Körpers gewollt zu haben, seine Göttin ist gewiss ausdrucksvoller, als die mehr zwischen als auf den vier tragenden Säulen sitzende Gestalt des Anonymus.

Die *Gestalten* des Idols sind jedenfalls sehr von ein ander abweichend. Anders steht es mit den *Köpfen* und den *Attributen*.

Bei Hector Mülich und bei dem Anonymus trägt die Figur ein Fähnlein. Beide haben anscheinend einen *beflügelten*, eng anliegenden Hut auf. Bei Georg Mülichs Statue scheinen die Flügel direct aus dem Kopfe zu wachsen. Bei allen drei Statuen aber windet sich eine Schlange um den Hals.

Wir werden bei dem Flügelhut und der von Georg Mülich gewählten Stellung zunächst an eine Reminiscenz von Merkursbildern denken. Es lässt sich ja denken, dass in der alten Augusta Vindelicorum noch lange sich Merkursbilder erhalten haben. Im Maximilianmuseum in Augsburg sind mehrere röm. Grabdenkmäler, deren Reliefs das Bild des Merkur zeigen.

Weit mehr müssen wir aber, wegen des Herauswachsens der Flügel direct aus den Schläfen und noch mehr wegen der bei allen drei Statuen um den Hals gelegten *Schlange* an eine mehr oder minder directe Nachbildung eines Medusenhauptes denken. Wie sollte, wenn Merkur als Vorbild gedient hätte, die Schlange des Caduceus grad hier um den Hals gelegt erscheinen?

Jedenfalls schliesst diese merkwürdige Darstellung einer heidnischen Gottheit den Gedanken ganz aus, dass wir es etwa mit einem rein mittelalterlichen Phantasiegebild zu thun hätten. Nein, eine Antike ist zweifellos das directe oder indirecte Vorbild der Cisabilder gewesen.

Wir haben wohl thatsächlich hier die Nachbildung eines antiken Medusenhauptes vor uns.

Braun[1] sah noch an der Sakristei des evang. Predigerhauses in Augsburg einen eingemauerten Kopf der Medusa, der 1819 bereits trotz seines Protestes — bei einem Neubau von den protestantischen Geistlichen entfernt wurde, weil es als altes Götzenbild galt. Das Original dürfte also verloren sein, und unsere Vermutung, dass dies ehemals als Modell der Cisa benutzt wurde, ist jedenfalls dadurch noch nicht als richtig bewiesen.

Zudem suchen wir auch in des gelehrten Peutingers frühester Sammlung römischer Altertümer in Augsburg[2] vergeblich nach einer Erwähnung des gesuchten Vorbildes.

Aber doch ein s i c h e r e r Beweis ist vorhanden, dass der Kopf der Cisa, wie wir ihn in den mittelalterlichen Handschriften finden, thatsächlich auf die Antike zurückzuführen ist. Welser liess 1593 von jenem Medusenkopf, vielleicht demselben, den Braun erwähnt, einen Kupferstich anfertigen, der die Unterschrift trägt: «v u l g u s C i s a e εἴδωλον interpretatur». Das Original scheint von roher Arbeit und gewiss schon damals verstümmelt gewesen zu sein. Es ist ein Medusenkopf, der dem Typus der Medusa Rondanini nicht unähnlich ist und gleichzeitig sich in den Köpfen der Cisa wiedererkennen lässt.

Ganz überflüssig war es vielleicht nicht, von einer mittelalterlichen Gottheit einmal das antike Vorbild festzustellen.

Der einzelne Fall bot uns jedenfalls willkommene Veranlassung uns einigermassen sicher vermuten zu lassen, wie der mittelalterliche Künstler, selbst da Vorhandenes zu copieren pflegte, wo die Genauigkeit der Copie einigermassen geboten erschien.

Wir sehen hier — wie an den Architecturbildern — dass der mittelalterliche Künstler sich wohl das W e s e n t l i c h e des «Vorbildes» einprägte, dann aber sich ziemlich freie Gestaltung erlaubte.

---

[1] Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg. 8°. Augsb. 1817.

[2] Conrad Peutinger. Romanae Vetustatis Fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius Dioecesi. Gedruckt bei Ratold in A. 1505.

Verzeichnis der Handschriften.

Namen-Verzeichnis.

Berichtigungen.

p. 63. Zeile 10 von unten lies:
statt: — «von Augsburger Buchmaler» — «oder Augsb. Buchmaler».
p. 64. Zeile 10 von unten: das erwähnte Brevier aus Ellwangen befindet sich jetzt in Stuttgart, Kgl. öff. Bibl. brev. 8°., 91.
Der p. 87 ff. besprochene Codex ist jetzt in München c. l. 4394.
p. 85. Anmerkg 2. Zeile 6 lies:
«der Heiligen Kaiser Maximilians I.»



ZU P. 27. FF. (C. G. M. 581. FOL. 19A) VON HECTOR MÜLICH 1455.



ZU P. 33. (AUGSBURGER STADTBIBL. COD. H. I. 2°)
VON HECTOR MÜLICH 1457.



ZU P. 34 (STUTTGART H. B. V. HIST. 52 FO.) VON GEORG MULICH 1457.



ZU P. 36 37. WIE TAF. III. VON GEORG MÜLICH 1457.





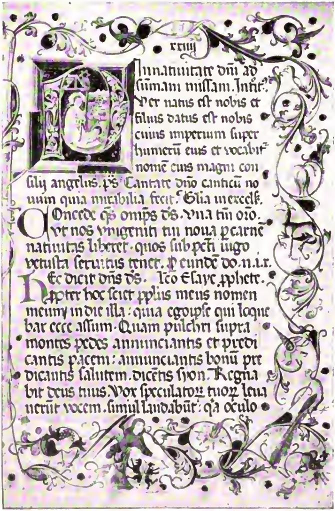
ZU P. 58. WIE TAFEL III. & IV VON GEORG MULICH 1457.



ZU P. 39. WIE TAF. III–V. VON GEORG MÜLICH 1457.



ZU P. 53. C. L. M. 61. FOL. 159.


xxiiij
In natiuitate dñi ad
summam missam. Introit.
Puer natus est nobis et
filius datus est nobis
cuius imperium super
humerū eius et vocabit
nomē eius magni con
silij angelus. Ps. Cantate dño canticū no
uum quia mirabilia fecit. Gloria in excels.
Concede qs omnips ds. vna tūi oro.
vt nos vnigeniti tui noua p carnē
natiuitas liberet. quos sub pcti iugo
vetusta seruitutis tenet. P eundē do. n. i. x.
Hec dicit dns ds. Leo Esaye pphete.
Propter hoc sciet pplus meus nomen
meum in die illa: quia egoipse qui loque
bar ecce assum. Quam pulchri supra
montes pedes annunciantis et predi
cantis pacem: annunciantis bonū pre
dicantis salutem. dicēns syon. Regna
bit deus tuus. Vox speculatorꝫ tuorꝫ leua
uerūt vocem. simul laudabūt: qa oculo

ZU P. 65 (STUTTGART. K. BÖFF. IBL.) VON LEONH. SALLWIRK 1481.



ZU P. 80. (AUGSBURG, BIBL. COD. IN FO. 49A.) VON GEORG BECK 1495.



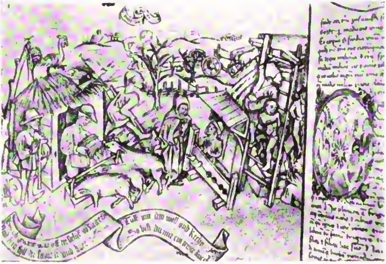
ARBEIT DES GEORG BECK 1495.

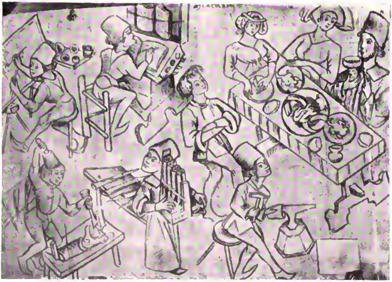


ZU P. 80. VON GEORG BECK 1495.



ZU P. 81. VON GEORG BECK 1495.





ZU TAF. XII—XIV CF. P. 87 FF.





